F. GROSSI GONDI

Pa - III - 141

SULLE SOGLIE DELL'ARTE

MANUALE

PER LO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE

AD USO DELLE SCUOLE SUPERIORI E DEGLI STUDIOSI

Seconda edizione riveduta dall'autore, con varie modificazioni e aggiunte
e un'appendice su « Le principali teorie estetiche e critiche »
di Vincenzo Golzio

CON 106 ILLUSTRAZIONI
PROSPETTI METODICI E DIZIONARIO ARTISTICO

BIBLIOTECA DELLE FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
TORINO

TORINO - ROMA
Casa Editrice MARIETTI
Fondata nel 1820
di MARIO E. MARIETTI - Editore - Libraio
1925

PREFAZIONE ALLA 1ª EDIZIONE

. . . . la beltà, che muove
e porta al cielo ogni intelletto sano.
Michelangelo, RIME.

QUESTO manuale ha la modesta pretesa di volere aiutare quanti vogliono, senza essere artisti, studiare con profitto la storia dell'arte. Lo scopo, per cui un tale studio è entrato oggi quale materia d'insegnamento nelle università, nei licei, negli altri istituti non è stato solamente quello di educare nel giovane il gusto del bello, ma d'integrarne la cultura e fargli conoscere ed apprezzare quell'immenso tesoro artistico, che possiede la nostra patria e ne forma una delle sue più fulgide glorie. Nell'arte, oltre lo splendore del bello, che ne irraggia ed affascina, si riflette anche, più limpida forse ed ingenua che nella letteratura e nella storia, la vita di un popolo. La pittura o scultura storica ne rispecchia il suo vivere politico e civile; la religiosa ed allegorica le sublimi aspirazioni, il genio, la sua mentalità; quella detta di genere, i suoi costumi, le bellezze naturali dei luoghi dentro cui si svolge, mentre il numero, la grandezza, la magnificenza delle opere

dall'arte inalzate dà il modo di misurarne il valore dell'ingegno, la sua potenza economica.

Ma perchè l'occhio sappia apprezzare la vera bellezza e penetrar dentro l'opera d'arte a scrutarne la vita di che palpita, il pensiero che vi si nasconde, perchè possa stimare esattamente il valore del grande tesoro, che noi possediamo, non basta la semplice lettura di un qualche compendio della storia dell'arte, nè il solo percorrerne curiosamente le illustrazioni o visitare i musei, le gallerie, le raccolte. Tutto questo potrà dilettare la vista e anche stancarla, ma nulla di più.

Occorre invece che l'occhio e l'intelligenza sieno dapprima messi in grado di sapere dare un giudizio, il più possibilmente esatto, intorno alla bellezza e perfezione dell'opera d'arte, conoscere e vagliarne i pregi e i difetti, intendere il significato della medesima e saperlo ricercare, ove sia ignoto; occorre conoscere la maniera con cui fu lavorata, lo stile, la maniera, l'età, la scuola, l'artista e sapere all'uopo distinguere l'originale dalla copia o dalla falsificazione e avere finalmente alla mano il linguaggio proprio per poterla descrivere. Tali elementi, necessari a formare non solo il giudizio assoluto del valore dell'opera e il relativo del merito dell'artista, ma a collocarla nel posto, che le spetta nella via dello sviluppo di un dato genere di arte, vengono dichiarati nelle sei parti in cui è diviso questo manuale, cioè nell'estetica, nella critica d'arte, nell'ermeneutica, nella tecnica, nella critica stilistica e tecnica, nella terminologia.

Solo, con tale previo corredo di cognizioni, potrà il giovane, senz'essere artista, ritrarre un vero profitto dallo studio della storia dell'arte o dall'osservazione diretta delle stesse opere artistiche. E come per intendere

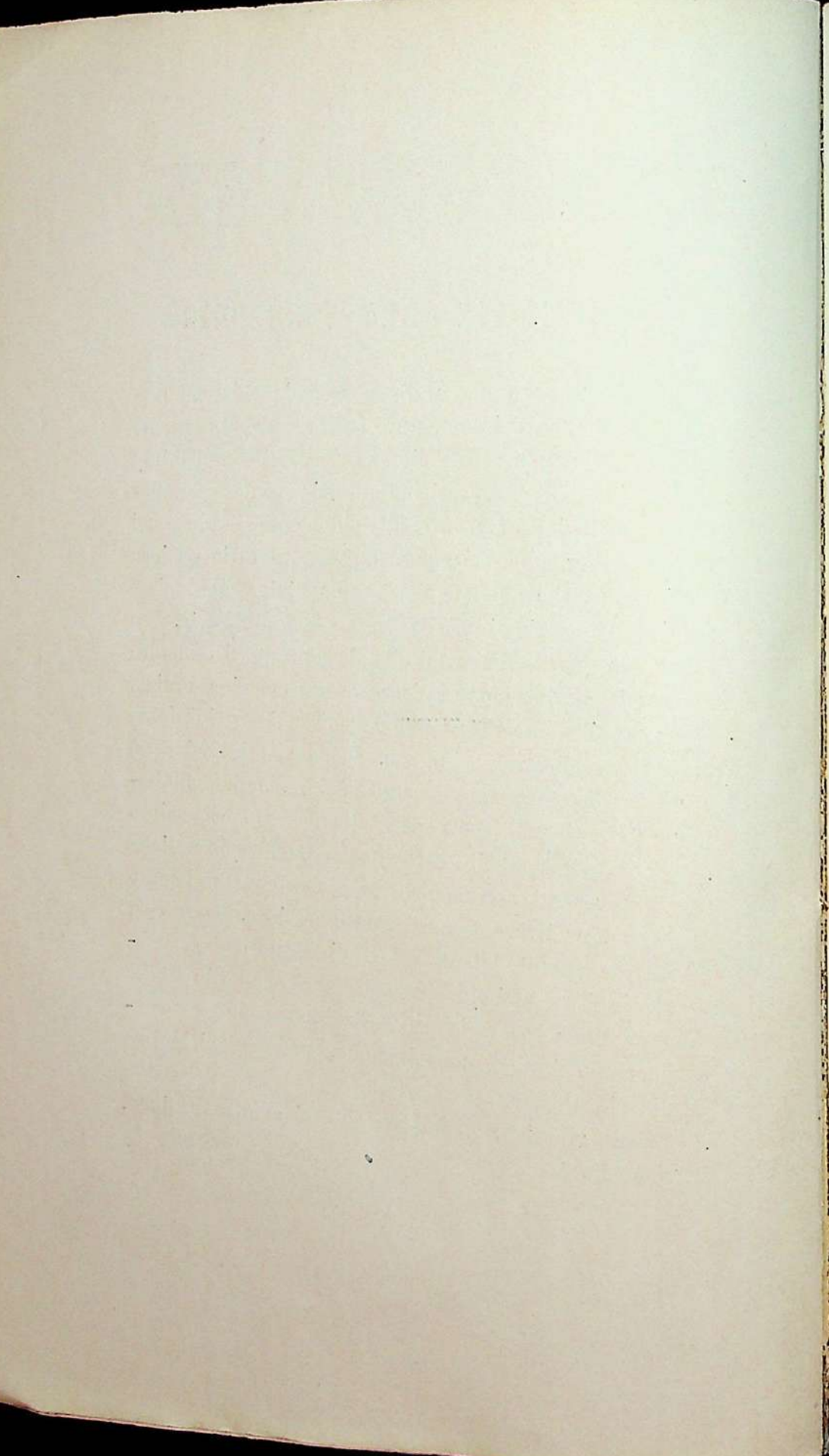
un'opera letteraria conviene prima saperne la lingua, così nelle scuole dovrebbe questo studio precedere quello forse troppo materiale della storia dell'arte, anche perchè non sieno obbligati i giovani ad accettare i tanti giudizi, che vi si trovano sparsi, senza saper rendersene ragione.

È questo lo scopo che mi sono prefisso nel presente lavoro, che è forse il primo tentativo di tal genere, in mezzo ai tanti compendî, che in questi ultimi tempi si sono pubblicati. Come primo tentativo avrà certo le sue deficienze, cui si potrà rimediare in un'altra edizione, ove ci segua il favore del pubblico, ma avrà forse il merito di aver aperto la strada ad un insegnamento più utile e ragionevole della storia dell'arte.

PREFAZIONE ALLA 2ª EDIZIONE

Incaricato di curare la seconda edizione dell'opera del compianto Padre Grossi Gondi, già riveduta, e in molte parti corretta dall'autore stesso, vi ho apportato varie modificazioni, intese a metter d'accordo il dotto lavoro con le più recenti teorie e coi vigenti programmi. Così pure ho aggiornato la copiosa bibliografia, che qua e là è stata aumentata delle indicazioni delle principali opere recentemente pubblicate. Ben inteso ho dovuto limitarmi alle più importanti e significative; lo studioso potrà ricorrere per maggiori notizie e per supplire alle inevitabili mancanze ai mezzi d'informazione bibliografica indicati. Nell'appendice mi sono studiato di esporre brevemente e chiaramente le più importanti teorie estetiche e critiche (la distinzione ha valore empirico, per comodità di trattazione) dalle più antiche alle più recenti, con particolare riguardo naturalmente alle arti figurative, che son l'oggetto del libro. Spero così di aver contribuito alla diffusione di questo lavoro, veramente indispensabile a chi voglia accingersi allo studio dell'arte nelle sue varie manifestazioni, e sempre necessario, come libro di consultazione, anche a chi in tale studio sia abbastanza avanzato.

Ci son riuscito? Al lettore, che mi auguro benigno, la risposta.

Vincenzo Golzio.

INTRODUZIONE

L'arte, l'artista, l'opera. — La parola arte risponde a tre valori o significati diversi. Se diciamo l'arte, p. es., della pittura o della letteratura, l'arte viene a significare *quel complesso ordinato e completo di norme, il cui scopo immediato è di rappresentare ed esprimere nel miglior modo possibile quello che si vuole*, o, p. es., per mezzo dei colori o mediante la parola. Se invece parliamo di un uomo d'arte, vogliamo denotare quella *speciale attitudine, naturale insieme ed acquisita, che ha l'uomo, che dicesi artista, per la quale può con facilità e perfezione esprimere quello che vuole.* Quando poi ad un lavoro umano diamo il nome di opera d'arte, questo, strettamente parlando, vuol dire che *la sua espressione è perfetta o almeno in grado eccellente.* In genere però si chiama opera d'arte anche quella in cui l'espressione è più o meno deficiente, ma che presenta un qualche interesse per la storia del progressivo sviluppo dell'arte.

Al primo significato rispondono i *trattati d'arte* (1), al secondo le *vite degli artisti* (2), al terzo la *storia dell'arte* (3).

(1) Vedi la bibliografia in fine. Nei trattati teorici d'arte conviene distinguere la parte fondata sulle leggi di natura, da quella che riguarda solamente la tecnica, che si muta, a seconda dei tempi, onde il bisogno di nuovi trattati.

(2) Vedi la bibliografia in fine. La vita d'un artista, come oggi saggiamente s'intende, non deve tanto narrare le sue avventure famigliari, quanto stabilire cronologicamente la serie delle opere, mostrare l'ambiente in cui visse, le relazioni avute coi maestri, colleghi e discepoli, per rintracciare il vero merito e il carattere proprio della sua arte.

(3) Vedi la bibliografia in fine. Scopo della storia dell'arte non è narrare la vita degli artisti o descriverne minutamente le singole opere, ma far conoscere il cammino ascendente o discendente che l'arte ha fatto attraverso i secoli.

L'*oggetto* dell'arte non è circoscritto da limite alcuno, perchè suo oggetto può essere tanto la natura esistente, quanto la possibile, la reale e la fantastica, e in qualche modo anche la spirituale.

Opera quindi d'arte saranno tanto i quadri fiamminghi rappresentanti frutta ed animali, come i paesaggi del Poussin, le battaglie del Rosa, i ritratti del Tiziano, le personificazioni delle virtù e dei vizi di Giotto, le allegorie del Buon Governo del Lorenzetti.

Arte imitativa e creativa. — Qualunque sia l'oggetto dell'arte e qualunque il mezzo di cui ci serviamo, l'artista o imita ciò che è al difuori di sè, e si avrà l'*arte imitativa*, o inventa e crea l'oggetto stesso, e si avrà l'*arte creativa* [1].

L'arte imitativa è un effetto della naturale tendenza che ha in genere l'uomo a imitare. Quanto più questa imitazione è perfetta, tanto migliore sarà l'opera d'arte. Con questo però non s'intende che l'imitazione debba essere materialmente perfetta; altrimenti per rappresentare una persona umana non vi sarebbe altro di meglio che plasmarne un'altra in carne ed ossa perfettamente a lei uguale. Basta quindi allo scopo che, sia qualunque il mezzo materiale di cui si serve l'arte, si serbino le proporzioni e le forme degli oggetti da rappresentare. Nè con questo però può distinguersi un'opera d'arte da un'altra eseguita meccanicamente, come sembra voglia il Taine [2], una pittura, p. es., da una fotografia a colori. Questa infatti, meglio certamente di un pittore, serba dell'oggetto rappresentato le forme e le proporzioni, e pure non viene detta opera d'arte nel vero senso della parola [3].

La ragione pertanto, che distingue un'opera d'arte da un'opera meccanica, sta appunto in questo, che la prima ha per autore principale l'ingegno e la mano dell'uomo, mentre nella seconda l'autore principale è un altro; la luce, p. es., nella fotografia.

[1] Serbiamo questa distinzione che può esser empiricamente utile, ma c'è appena bisogno di dire che l'arte è soltanto *creativa*, il resto non è arte.

[2] *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1906, I, pag. 27.

[3] Se talvolta si dice opera d'arte una fotografia, è appunto quando nella fotografia vi è entrato, quasi come autore principale, l'uomo; p. es. per la scelta del punto da cui è presa, o della luce, sotto cui è fatta. In questo caso la luce non ha che il merito materiale dell'esecuzione. Viceversa la copia, di un quadro p. es., non è tenuta opera d'arte, perchè il copiatore, anche se l'ha perfettamente riprodotta, non può dirsi che v'abbia messo il meglio della sua abilità.

Gradi d'imitazione. — A seconda che l'uomo vi mette meno o più del suo nell'imitare, si distinguono varî gradi d'imitazione.

Il primo è *di copiare* l'oggetto tale quale è, sia che si trovi in natura, come un ritratto dal vero, o un prodotto dell'arte umana, come una copia di un quadro.

Il secondo grado d'imitazione sta nella *differenza dei mezzi* usati nel riprodurre. Altro è infatti ritrarre col pennello su tela il quadro della santa Barbara del Tiziano, altro il tradurla con lo scalpello in marmo. Siamo tuttavia con mezzi differenti *di specie*, ma che convengono nel medesimo genere.

Il terzo grado d'imitazione sta nel riprodurre con mezzi differenti anche per *genere*, p. es. il riprodurre in marmo una figura tale quale è descritta da un poeta, come dicono che facesse Fidia pel suo Giove, ispirandosi ad Omero.

È evidente che in questi tre gradi d'imitazione quanto minore è l'imitazione, tanto maggiore è il merito dell'artista, perchè tanto più vi mette del suo, e tanto più l'avvicina all'arte creativa, di cui siamo per dire, che è veramente l'*arte*.

Imitazione diretta o indiretta della natura. — Ma prima è da notare che l'arte imitativa ha per suo obbietto principale la natura. Ora questa può venire studiata o direttamente dal vero, o indirettamente, cioè dalle opere d'arte più insigni della mano dell'uomo. Questo secondo modo può essere giovevole, specialmente ai principianti, per apprendere il modo col quale i grandi artisti hanno saputo superare le difficoltà che si incontrano nell'imitazione diretta della natura.

Ma chi si limitasse solamente a questo studio si condannerebbe ad una perpetua infecondità. « Nessuno, dice L. da Vinci (1), dee imitare la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e non figliuolo della natura: perchè essendo le cose naturali in tanta abbondanza, piuttosto si dee ricorrere ad essa natura, che ai maestri che da quella hanno imparato ». E Michelangelo: « Quegli che va continuamente dietro agli altri, non andrà mai loro innanzi, e quegli che non sa fare da sè nulla di buono, non saprà neppure servirsi bene delle cose fatte dagli altri ».

(1) *Trattato della pittura*, § 24.

L'imitazione pedissequa delle opere altrui ha dato origine alle opere così dette accademiche (1). Ognuno copia l'antico bellissimo, scrive quell'insigne critico del Selvatico, le botteghe sono piene di marmi e di gessi dei più belli antichi; non si respira che il fiore dell'antico, e poi? Niente. Cresce sempre più il piagnisteo della decadenza delle belle arti. Ma perchè da uno studio sì nobile un risultato così meschino? Perchè noi non siamo quei Greci. Quegli artisti di quei capi d'opera erano non solo ingegni sublimi, ma originari imitatori della natura. E noi ci facciamo imitatori della loro imitazione, cioè scimmiotti (2).

Arte creativa. — Ma sopra l'arte che imita, sia pur direttamente, la natura, v'ha l'arte, infinitamente più nobile, che inventa, che crea. Che crea, non certo dal nulla, a cui non altra potenza si stende, se non quella dell'Artefice divino, ma *eliminando* o *aggiungendo, componendo, trasformando, fondendo elementi già preesistenti* in qualche cosa di singolare, di nuovo, di maraviglioso, sì da ritrarre, sia pure in minimo grado, l'impronta, la potenza, la gloria del creatore. Bene l'espresse quest'arte creativa il Pascoli, colla similitudine tolta dal lavoro del vetro:

> Io prendo un po' di silice, di quarzo;
> lo fondo, aspiro e soffio poi di lena;
> vedi la fiala, come un dì di marzo
> azzurra e grigia torbida e serena.
> Un cielo io faccio, con un po' di rena
> e un po' di fiato. Ammira. Io son l'Artista.

Il genio. — Quest'arte non è frutto di un ingegno ordinario. Essa ripete la sua origine da quel non so che di straordinario, che desta e illumina di vivi bagliori l'ingegno dell'uomo, e che noi chiamiamo genio, quasi fosse un essere distinto da noi, come lo si credeva nell'antichità classica. Il genio non è una degenerazione della facoltà intellettuale dell'uomo, come ha taluno recentemente asserito, ma una, direi quasi, sopraelevazione dell'ingegno umano, temporanea spesso, talvolta stabile, che fa compiere all'uomo opere maravigliose, fuori, cioè, della cerchia ordinaria delle opere umane. Così Omero e Dante ebbero il genio della poesia, Michelangelo della scultura, Raffaello della pittura, Verdi della musica.

(1) V. Duprè, *Ricordi autobiografici*, Firenze, Le Monnier, 1890.

(2) Selvatico, *L'educazione del pittore storico*, Padova, 1842, p. 165.

L'ispirazione del genio è spesso un momento, un lampo splendidissimo, ma fugace, che dà all'uomo, in un attimo, l'intuizione precisa di qualche cosa di nuovo; e, in arte, di qualche nuova bellezza e del modo di rappresentarla.

A questa ispirazione del genio deve Newton la scoperta della legge della gravitazione universale, Galilei quella del pendolo, Volta quella dell'elettricità, e in generale le vanno gli uomini debitori di quasi tutte le grandi scoperte. E quello che è vero rispetto ad una gran parte delle verità di ordine scientifico, a più forte ragione deve dirsi delle grandi opere d'arte, dall'*Edipo* di Sofocle alla *Divina Commedia*, dalla Trasfigurazione di Raffaello alla Cena di Leonardo da Vinci, dal Giove di Fidia al Mosè di Michelangelo.

Diverse specie d'ispirazione. — Non si confonda l'ispirazione del genio con quella che nasce dall'istinto d'imitazione, che è nell'uomo; come sarebbe l'ispirazione, che prova un artista di riprodurre, in pittura p. es., un bell'oggetto che gli si para per caso innanzi agli occhi. Sarebbe invece ispirazione vera del genio, se quell'oggetto apparsogli fortuitamente, gli desse il motivo, o meglio come lo spunto, per un'opera affatto diversa. Così direi ispirazione geniale quella che ebbe lo Zanella, quando dinanzi ad una conchiglia fossile, posta sopra il suo tavolino, gli balzò in mente la trama di quella bellissima ode sulla conchiglia, o quella che ebbe il Manzoni all'improvviso annunzio della morte di Napoleone, che gli fece dettare in brevissimo tempo il *Cinque Maggio*. E ispirazione del genio fu quella che ebbe in sogno il Duprè (1) per quel suo pregevolissimo gruppo della Pietà, ora nel camposanto di Siena. Ecco, come egli ingenuamente lo racconta:

« Io non volevo fare colla mia Pietà un lavoro di memoria o d'imitazione... Dunque pazienza, e passavan dei mesi e mi pareva quasi di non pensarvi più; ma un bel giorno standomi in casa sdraiato sopra un sofà... e leggendo un giornale mi addormentai e sognai il gruppo della Pietà, nel modo che feci; ma assai più bello, più espressivo, più nobile: insomma una visione stupenda, ma fu un lampo, un istante solo di visione, perchè nello stesso tempo un forte colpo interno mi svegliò e mi trovai disteso col braccio ciondoloni sul bracciolo del sofà, le gambe diritte e distese e la testa piegata nel petto

(1) *Ricordi autobiografici*, ecc., c. 28.

tal quale come avevo veduto il Cristo sul ginocchio della Vergine in sogno. M'alzai e corsi allo studio per fermare l'idea sulla creta... La foga con cui cominciai a lavorare, la difficoltà dell'espressione del viso della Vergine in contrasto colla divina quiete del morto Gesù... tutto questo fece sì che la mia povera testa ne restò scossa e cominciai a sentire dei rumori, per cui dovetti smettere e andare a Napoli per la seconda volta ».

Adunque nella mente o nella fantasia dell'artista ispirato splende, netta e fulgida visione, l'idea, e, secondo essa, guida la mano a scrivere, a dipingere, a scolpire. Così, dice il gran Tullio, accadeva a Fidia, il quale, nello scolpire la statua di Giove o di Minerva, non guardava a nessun volto o persona umana, *e qua similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulcritudinis eximiae quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat* (1). E Raffaello scrivendo ad un amico diceva che egli dipingeva secondo certe idee che gli splendevano in mente.

Ma questa visione è spesso fugace, e non dà il più delle volte all'artista l'abilità sufficiente a riprodurla tale quale l'ha contemplata nella mente. Onde quel crudo tormento, che provano i grandi artisti, nel non riuscire ad esprimere ciò che sì chiaramente veggono nella fantasia. Onde, rispetto all'opera da compiere, si debbono distinguere tre momenti o tempi diversi. L'istante fortunato dell'*ispirazione*, e gli altri due, spesso faticosissimi, dell'*elaborazione* e dell'*espressione*. Il Duprè « che ebbe in sogno la visione netta della sua Pietà, travagliò poi moltissimo a tradurla in atto nel marmo, fino al punto di pigliarne una grave malattia ». Diceva il Rossini (2): « Scrivevo opere, quando le melodie venivano a cercarmi ed a sedurmi: ma quando capii che ormai toccava a me di andarle a cercare, nella mia qualità di scansafatiche, non volli più scrivere ». E il Leopardi al cugino Melchiorri: « Se l'ispirazione non mi nasce da sè, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello ». E Dante confessava di sè che:

> . . . i' mi son un che quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> Ch' e' ditta dentro vo significando.

(1) *Orator ad M. Brutum*, pagine 2, 8.

(2) Pilo, *Estetica nell'arte*, Hoepli, pag. 22.

Scopo immediato dell'arte. — Scopo immediato dell'arte è la rappresentazione od espressione perfetta. Dove è questa, è l'arte, dove manca, l'arte non esiste.

Oggetto dell'arte. — Dal che ne segue che oggetto dell'arte può essere tanto il bello, quanto il brutto, tanto ciò che è in se stesso perfetto, quanto quello che è difettoso.

Così per Dante divengono oggetti d'arte il Paradiso, non meno dell'Inferno; per l'Angelico, gli Angeli, come i Demoni per Michelangelo nel suo giudizio universale. Il fanciullo indemoniato di Raffaello e del Domenichino, il Giuda di Leonardo da Vinci, la crudele scena di Saturno che divora i proprî figli del Goya, la volgare dei Bevitori del Velasquez sono opere d'arte come i Genî divini del Canova, la Giunone del museo Boncompagni, la Trasfigurazione di Raffaello. Anzi potrà anche avvenire che un oggetto, bello di sua natura, non meriti, nella sua rappresentazione, perchè imperfetta, il nome di opera d'arte, o almeno lo sia, in grado inferiore, a quella che, pur avendo per soggetto una cosa in sè brutta, la rappresenti in modo perfetto. Come infatti può chiamarsi opera d'arte un bel volto, male disegnato e peggio colorito? Mentre, a giudizio di molti, l'Inferno dantesco sovrasta per rappresentazione artistica al suo Paradiso.

Idealisti e realisti. — Si suol parlare, a proposito d'arte, d'idealisti e realisti, che sono due diverse scuole egualmente aberranti dal vero. I primi, infatti, volendo eliminare dall'arte tutto ciò che non è idealmente bello, hanno dimenticato che non si possono dettar regole alla bellezza, che è l'espressione perfetta; i secondi, che vorrebbero invece escluso dall'arte tutto ciò che non è in natura, e pretenderebbero porre dei limiti ingiustificati alla creazione dell'artista, non pensano che questi non imita la natura, ma *crea* sempre: ambedue le tendenze sono pure astrazioni, e non discendono dall'essenza del fenomeno artistico, ma anzi vi contraddicono.

L'arte per l'arte. — La facoltà, estetica, per cui l'uomo riproduce o crea nel campo dell'arte, non è un'attività del tutto a parte dello spirito umano, ma è intimamente unita alle altre sue attività psichiche, nè, molto meno, è la principale fra esse. È necessario quindi che tali attività procedano di mutuo accordo, e sieno l'una all'altra subordinate, secondo il loro diverso grado d'importanza. La nota formola quindi, che recentemente ha dominato fra molti artisti « *l'arte per*

l'arte»; «*fuori ogni pastoia, soprattutto morale*», è contro la natura stessa dell'uomo. Chi, seguendo tal principio, offende il sentimento morale che è nell'uomo, non opera diversamente da chi componesse un'ode, bellissima per impeto lirico, ma offensiva del sentimento patrio o di un affetto domestico [1]. O potrebbe assomigliarsi a chi pretendesse di volerci far mangiare un frutto, solo perchè bello all'esterno, non guardando punto se abbia o no un buon sapore; o anche, a chi volesse farci bere un liquore di eccellente sapore, non curandosi se faccia o no bene allo stomaco, anzi colla certezza di recargli danno. Come dunque il senso della vista deve rispettare le esigenze delle altre facoltà sensorie, così anche la facoltà, che abbiamo chiamata estetica, deve andare d'accordo con tutte le altre tendenze dell'animo. La formola dunque *l'arte per l'arte* è tanto sciocca, quanto le seguenti: l'occhio per l'occhio, l'orecchio per l'orecchio, il gusto per il gusto.

Le arti figurative. — Tutto quanto il detto fin qui si applica a qualunque specie di arte, cioè a qualunque mezzo di cui essa si serva per esprimere. Ma essendo lo scopo di questo libro il dare un indirizzo e un aiuto ai giovani nello studio della storia delle arti figurative, converrà ora dire quello che le riguarda in particolare.

L'arte può servirsi per esprimere di varî mezzi: della *parola*, e si chiamerà *letteratura;* di *suoni*, di *gesti*, di *movimenti*, e si dirà rispettivamente *musica, mimica, danza.* Se invece usi dei *colori*, delle *forme*, e delle *linee*, si chiamerà *pittura, scultura, architettura*, che sono le tre arti figurative, delle quali ci occuperemo. La definizione pertanto generale, data innanzi, dell'arte dovrà ora essere più esattamente espressa così: *L'arte figurativa è quel complesso ordinato e completo di norme, il cui fine è di esprimere per mezzo o dei colori, o delle forme, o delle linee, e colla maggior perfezione di cui è capace, quello che con tali mezzi è possibile.*

Qual è la differenza che passa tra la pittura, la scultura e l'architettura?

Si nega ora ogni differenza tra queste arti, e anzi fra tutte le arti, e si dice che non vi è che un'unica *arte;* e da un

(1) Veggasi il grazioso episodio narrato a questo proposito dal ch.mo prof. GNOLI DOMENICO, in *Studi letterari*. In Prefazione (Zanichelli, Bologna, 1883).

punto di vista filosofico ciò è perfettamente giusto, ma nella pratica conviene mantenere tali distinzioni che soddisfano anche a legittime esigenze didattiche.

Proprio della scultura è l'effetto di rilievo o plastico, che è appunto quello che troviamo nelle statue, dove il chiaro domina senza contrasto sullo scuro; nella pittura invece si ha l'effetto contrario; la figura tende a sfuggire, a sperdersi, ad allontanarsi dall'osservatore, immergendosi nello sfondo, come un'immagine riflessa in uno specchio. Se si guardano ora le pitture di Michelangelo si vedrà che sono pitture scultorie; in esse infatti le immagini per mezzo del chiaroscuro si distaccano dallo sfondo e sembrano balzare verso chi guarda. D'altra parte se noi prendiamo una statua e la mettiamo in una nicchia, i chiari non predomineranno più assolutamente sugli scuri come quando la statua era fuori della nicchia stessa, ma le ombre prodotte dalle pareti verranno ad attenuarli e a oscurarli e la figura apparirà immersa nell'atmosfera. Da un effetto plastico scultorio, passiamo così a un effetto pittorico. Ecco dunque che parliamo di pittura scultoria, e di scultura pittorica; ciò che mostra come due arti tendano quasi a rientrare una nell'altra.

Così pure il bassorilievo sarà piuttosto pittura che scultura.

Per i moderni poi la *pittura pura* è quella che modella col puro colore senza disegno, quella dove il colore vale non in sè e per sè, ma in relazione agli altri, come una nota di una melodia ha significato solo in quanto è accompagnata dalle altre. Si parla così di gamme coloristiche, come si parlerebbe di tonalità musicali. E *tonale* (1) è detta infatti questa pittura che ha i suoi capolavori nelle opere dei maestri veneziani (Tiziano, Veronese, Tintoretto, ecc.) e nei grandi fiamminghi.

Se la luce non vale più come modificatrice dei colori, ma come modificatrice dell'ambiente, la pittura si riduce a un contrasto di chiari e di scuri, e mezzo espressivo diviene la luce che modella le immagini, dando loro rilievo plastico. Tale pittura è detta *luministica,* come quella del Caravaggio e del Rembrandt. Così anche qui l'effetto scultorio ritorna nella pittura per altra via.

Trattando di architettura, parliamo spesso di *disegno* architettonico, e la parola *disegno* basta a mostrare la stretta

(1) *Tono* è propriamente la quantità di chiaro e di scuro che si trova in un colore.

relazione tra l'architettura e la pittura. L'arte di disporre le masse nello spazio, che forma l'essenza dell'architettura, si può trovare anche nell'abilità con la quale il pittore sa disporre le figure nello spazio di un quadro; nessuna maggior forza costruttiva, nessun senso più fine di ritmo spaziale di quello che troviamo nei quadri di Piero della Francesca. Così pure le rientranze e le sporgenze delle masse plastiche, ad es. in una facciata di un palazzo, tendono con un'alternanza di chiari e di scuri, con un giuoco di ombre e di luci, a produrre l'effetto della pittura.

Arti figurative e letteratura. — Sono manifeste le relazioni che corrono fra le arti figurative e l'arte della parola. Figlia questa della natura, essa certo sovrasta per eccellenza alle altre, eletto frutto dell'ingegno umano. Per essa infatti il sentimento, come il pensiero, traspare molto più prontamente e nettamente che non attraverso la forma, il colore o la linea. La parola, quale tersissimo prisma, decompone e riflette tutti i colori dell'idea, tutta la gamma delle passioni e dei sentimenti, onde ne puoi scorgere tutte le più lievi sfumature. La forma plastica invece e il colore non lasciano attraversare che alcuni raggi della luce intellettuale. Quale pittore potrà farci sentire la dolce malinconia che vibra dalla *Notte* del Pastonchi?

Di qui s'intende perchè, a parità di circostanze, ci si commuova l'animo più facilmente alla lettura d'una pagina di un libro, che alla vista di un quadro. Questo infatti non può metterci sott'occhio che un solo momento, sia pure il più drammatico, della scena; laddove quella, come rapidissimo cinematografo, ce la svolge per intero. E però una pagina di un libro può fornire soggetti a cento quadri e cento quadri possono invece essere descritti in poche parole.

La sovraeccellenza della parola, come mezzo di espressione, riesce di valido aiuto alle arti figurative, come queste, sebbene inferiori, possono essere fonti di nobili ispirazioni al letterato. Fidia nel plasmare la divina bellezza del suo Giove di Olimpia s'ispirò ad Omero; la *Metamorfosi* di Ovidio, le favole di Esopo, le storie di Livio, di Sallustio ispirarono una grande quantità di soggetti agli artisti del rinascimento [1]; Michelangelo, nelle potenti figure dei profeti della vôlta della Sistina,

[1] V. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, 1889-1891, I, pag. 241.

trasse il vigore dalla Bibbia, mentre le Grazie del Canova diedero al Foscolo lo spunto al suo carme, e una tazza etrusca alla Brunamonti la sua bellissima saffica.

Divisioni dell'arte. — Secondo *lo scopo particolare*, cui sono dirette, diconsi arti *minori*, *meccaniche*, *industriali* quelle che hanno per mira diretta l'*utilità*; *liberali* invece quelle che hanno per fine il *soddisfacimento e il perfezionamento* della *fantasia* o dell'*intelligenza*. Le minori soglionsi distinguere dalle pure industriali e meccaniche, in quanto quelle cercano più il bello e l'ornamento, che l'utile, queste invece più l'utile che il bello, e confinano col mestiere.

Delle arti liberali la grammatica, la dialettica, la retorica, la eloquenza, la storia, si rivolgono all'educazione dell'intelligenza.

Le altre invece, che riguardano la fantasia, si distinguono in due classi:

A) Le *Fonetiche* dirette al senso dell'*udito*, che si esplicano nel *tempo* (onde si dicono anche arti del tempo), mediante un movimento, ossia una successione di suoni o di movenze od atteggiamenti del corpo, e sono la *Musica*, la *Poesia*, la *Danza*.

B) Le *Figurative (o plastiche*, come meno esattamente altri le chiama) dirette al senso della vista. Vengon dette anche arti del disegno e dello spazio, e si distinguono in *Architettura*. *Scultura* e *Pittura*.

Tanto le fonetiche quanto le figurative vengono chiamate anche *Arti belle*.

Considerata l'arte nel *tempo* e nello *spazio*, essa suol dividersi in arte antica, medievale, moderna; in arte orientale, greca, romana, italiana, francese, ecc. Queste divisioni, specialmente quella che riguarda il tempo, sono più in servigio della *metodica* per l'insegnamento, che separazioni reali e nette. Sarebbe infatti ridicolo il credere che dall'anno in cui termina precisamente un secolo, un periodo, a quello di principio di un altro, o da una sponda di fiume che limita una nazione, all'altra, l'arte facesse un salto reciso, e di un tratto cambiasse indole ed indirizzo. I periodi, per cui procede l'umanità in tutto lo svolgimento delle sue attività, sono fluenti l'uno nell'altro; i suoi progressi o regressi, i suoi cambiamenti vanno lentamente infiltrandosi e perpetuamente avvicendandosi. E quello che è di ogni umana attività, sarà necessariamente proprio anche dell'arte, onde lo stile muta man mano inconsciamente, abbandonando le antiche forme e lasciandole vivere accanto alle nuove.

Fonti e sussidi. — Non può certo pretendersi da uno studioso della storia dell' arte che debba ricorrere, per le singole opere o per ciascun autore, alle fonti che ne forniscono le notizie. Ma dovrà invece informarsi qual grado di certezza esse abbiano, soprattutto quando si tratti della identificazione di un'opera, per dare il giusto valore alle conclusioni che se ne traggono, sia rispetto allo svolgimento generale dell'arte, come alla maniera, allo stile particolare di ciascun autore. E si avvedrà ben presto che, specialmente per l'arte antica, tali fonti sono quanto mai dubbie [1], nè molto più sicure sono quelle per l'arte medievale e del primo rinascimento. Onde non tarderà ad accorgersi che spesso sopra dubbie o scarse notizie si è costruito un sistema di conclusioni, che vogliono apparire scientifiche, ma in verità non sono altro che congetture più o meno probabili.

Il miglior modo per lo studio dell'arte, e per conseguenza della sua storia, ha da essere sulle opere stesse. A tale effetto giovano grandemente i musei, perchè questi sono venuti raccogliendo un'immensa quantità di opere che, per lontananza di luoghi o per dominio privato, non sarebbero state visibili. Lo facessero per tale utilità o per semplice diletto, è certo che gli antichi, almeno fin dai tempi dell'arte ellenistica, si dilettarono di tali collezioni, che anche Roma ebbe sul finire della repubblica e più nell'età imperiale [2]. Ma la loro utilità può venire grandemente diminuita, ove i musei non sieno visitati con criterio.

La soverchia moltiplicità infatti degli oggetti, che vi si trovano, anche quando sieno disposti secondo i generi di arte, di epoche, di scuole [3], ordine questo purtroppo non ancora adottato in parecchi musei pubblici e in molte collezioni private, stanca non meno gli occhi che la facoltà

(1) Per l'arte greca e greco-romana sono state raccolte dall'OVERBECK J., *Die antiken Schriftquellen zur Gesch. der bildenden Künste bei den Griech.*, Leipzig, 1868. Vedi anche A. MAU, *Katal. der Bibl. des Kaiserl. Deutsch. Arch. Inst. in Rom.*, II, p. 2.

(2) E. CURTIUS, *Kunstmuseen ihre Geschichte*, ecc., Berlino, 1870. MARQUARDT, *La vie privée des Romains*, Paris, Fontemoing, 2, pag. 257.

(3) Un museo ideale sarebbe quello, ove non solo gli oggetti, ma anche l'ambiente stesso, cominciando dalla architettura dell'edificio, dalle decorazioni, dai vetri delle finestre e dal mobilio corrispondessero con perfetta armonia al medesimo periodo storico, come ha tentato di fare la Svizzera col suo *Landesmuseum* di Zurigo, fin dal 1899.

fantastica; e le immagini passano rapidamente, sovrapponendosi l'una all'altra, senza fissarsi nella memoria. Chi dunque percorra un museo, una collezione, non per soddisfare ad una pura curiosità, ma per studiare seriamente, dovrà limitare la sua visita ad una cerchia più ristretta di opere, specialmente quando queste non abbiano altro ordine che quello materiale del posto. E studiandole per conoscere lo stile di un autore o le caratteristiche di una scuola, i pregi o i difetti di un genere d'arte, ricordi che le opere, che gli stanno dinanzi, sono quasi sempre fuori del posto per cui l'ha ideate l'artista; onde spesso alcuni difetti, che gli appariranno subito all'occhio, non sono che relativi, specialmente per ciò che riguarda la proporzione delle parti, la luce e la finitezza del lavoro (1). Quando gli Ateniesi, se narra il vero la leggenda, diedero vinto il concorso ad Alcamene, piuttosto che a Fidia, per la statua di Atena, che dovea essere situata in luogo elevato, non rifletterono a tale circostanza. Ma si accorsero del loro errore e vi ripararono degnamente, quando le due statue furono collocate al posto loro assegnato. Allora si avvidero che la finitezza della statua di Alcamene, non solo era inutile, perchè non più visibile, ma la rendea meno efficace; mentre l'apparente rozzezza e le proporzioni esagerate di quella di Fidia, che avea prima ben calcolato il punto di distanza, le davano quell'altezza e quella forza che meglio le conveniva. Si trasportino in luogo chiuso e basso statue destinate in alto, alla luce aperta e al libero giuoco dei venti, quelle, p. es., dalle vesti svolazzanti delle logge del colonnato di S. Pietro, del Bernini, e non s'intenderà più la ragione nè della rozzezza del lavoro nè di quelle pieghe, di quegli esagerati svolazzi. Al contrario, non tenne conto del posto il Mochi nella sua statua di S. Veronica, a cui fece le vesti fortemente svolazzanti, mentre dovea essere posta in un

(1) Tale inconveniente, pel quale Roberto de la Sizeranne volle vedere in un museo la prigione delle opere d'arte, non si verifica generalmente per le opere d'arte collocate nelle chiese. Qui però, come in ogni altro luogo, dove l'opera è ancora al suo posto originario, sarà da osservare come l'artista abbia saputo trarre profitto dal posto assegnatogli e come abbia cercato di attenuarne gli svantaggi di luce, di altezza. Veggasi, p. es., come Raffaello, nella sala detta di Eliodoro in Vaticano, abbia saputo trarre profitto dalla svantaggiosa posizione della parete, sopra la finestra, dove ha dipinta la liberazione di S. Pietro dal carcere, illuminandola con la luce che emana dall'angelo, dalle faci e dalla luna.

luogo chiuso, quale era la chiesa di S. Pietro in Vaticano, errore che diè origine alla nota satira.

Al medesimo scopo di uno studio diretto, specialmente delle opere moderne, servono le esposizioni sia periodiche [1] che straordinarie, di cui soprattutto deve approfittare lo studioso, perchè raramente gli accadrà di potere di poi rivedere tali opere, che già sono, o diverranno presto proprietà di persone private. Ma poichè non riesce sempre possibile di visitare più volte tali collezioni, e d'altra parte il maggior numero di opere non possono venire in esse raccolte, facendo, come suol dirsi, di necessità virtù, converrà contentarsi dello studio indiretto delle opere per mezzo di riproduzioni.

A questo scopo furono dirette le illustrazioni, per mezzo d'incisioni a stampa, di tutti i principali musei di Europa, fatte nei secoli passati [2], le quali, per la fedeltà di riproduzione, sono oggi di gran lunga superate dalla fotografia e dalle sue varie applicazioni (fotoincisioni, fotorilievi, zincotipie) e per la pittura, anche dalle recenti invenzioni della tricromia e della fotografia a colori [3]. Con questi varî mezzi si vengono oggi riproducendo non solo tutte le opere d'arte, ma anche i loro più minuti particolari, onde il loro studio viene di gran lunga agevolato; anzi, per quelle opere che per la loro posizione male si studierebbero direttamente, l'esame indiretto è posto in condizioni migliori [4].

(1) Quelle, p. es., che si tengono a Venezia, e a Roma, ogni due anni, e per le stampe quelle, tutte particolari, della Galleria Corsini in Roma, e della Galleria degli Uffizi a Firenze.

(2) Vedi il catalogo presso Mau, *Katalog der Bibliothek des Kaiserlich Deutschen Arch. Inst. in Rom*, 1913-1914.

(3) Le illustrazioni di gallerie e musei come il Museo Vaticano dell'Amelung, la Pinacoteca di Brera e le Gallerie Fiorentine del Ricci, l'Accademia Carrara di Bergamo del Frizzoni, la Galleria Borghese di Jahn Rusconi, quelle pubblicate dalla Casa editrice Alfieri e Lacroix, ed altre simili; *le Gemme della pittura italiana* dei secoli XV e XVI del Bode; le varie raccolte italiane e straniere di riproduzioni di capolavori di celebri artisti, alcune con cenni illustrativi, come i *Maestri del colore*, i fascicoli dei *Tesori della pittura italiana* curati dal Ricci; quelli editi dal Seemann di Lipsia; le piccole monografie illustrate pubblicate dalla Società editrice d'arte illustrata di Roma, alcune delle quali dovute al Venturi, al Muñoz, e ad altri insigni studiosi; quelle dell'Alinari, le monografie illustrate dell'Istituto d'arti grafiche di Bergamo, ecc.

(4) Molte Case fotografiche in Italia ed all'estero hanno da un pezzo iniziate delle pubblicazioni sistematiche di fotografie delle opere artistiche;

Insieme a queste non sono da trascurare le riviste d'arte, che contengono spesso utili notizie intorno a questa o quella opera, o meglio l'illustrano, o informano delle nuove scoperte che si vengono facendo, specialmente di opere dell' arte antica [1].

come l'Anderson di Roma, l'Alinari e il Brogi di Firenze, il Braun di Parigi, Fr. Hanfstaengl di Monaco, ecc. Si è pensato anche molto opportunamente in servigio dell'arte e della archeologia di venir formando come un *Corpus* completo ed ordinato delle illustrazioni di opere d'arte. Per l'antica scultura vedi P. Arndt e W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, München, 1911. Per un primo confronto colle opere simili possono servire utilmente i *Répertoires* di disegni, compilati tanto per la statuaria e i bassorilievi dell'arte grecoromana, quanto per la pittura del medievo e rinascenza dal 1280 al 1580, da S. Reinach (Paris, Leroux). Un'altra grande raccolta è quella del Brunn e Arndt, edita dal Bruckmann di Monaco, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*.

(1) *L'Arte* di A. Venturi; il *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione; *Dedalo* di Roma; la *Rivista d'architettura e arti decorative* di Roma; *Per l'arte sacra* di Milano; l'*Arte cristiana* di Venezia; le *Cronache d'arte* di Bologna; le *Notizie degli Scavi*, pubblicate dal Ministero della Pubblica Istruzione; il *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, ecc. Tra le molte ed autorevoli riviste straniere notiamo: la *Revue de l'art ancien et moderne* di Parigi, la *Gazette des beaux arts* di Parigi, il *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen* di Berlino, l'*Art studies* delle Università di Harvard e Princeton, ecc.

I.

ELEMENTI DI ESTETICA

BIBLIOGRAFIA. - TAINE H., *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1906. BOUTMY E., *Philosophie de l'architecture en Grèce*, Paris, Alcan. WINCKELMANN, *Del bello nell'arte*, in *Opere*, Vol. 1°; *Sul potere del sentimento del bello nell'arte*, vol. 6°. TOMMASEO, *Della bellezza educatrice*. M. PILO, *Estetica. Lezioni sul bello, sul gusto, sull'arte*, Hoepli, Milano, 1905-1907. B. CROCE, *Estetica*, Bari, Laterza, 1922 (5ª ediz.). GIETMANN G. und SÖRENSEN S. J., *Kunstlehre in fünf Teilen*, Freiburg, B. Herder, 1899-1903. A. M. DE WULF, *La genèse de l'œuvre d'art*, in « Bullett. de la classe des lettres », ecc., Bruxelles, 1914, pag. 11 e seg. CORNELIUS G., *Pedagogia dell'arte*, Torino, Paravia, 1924.

Il bello, scopo supremo delle arti, può certamente venire gustato senza intendersi in che esso consista: ma deve essere almeno in qualche modo inteso da chi voglia farsene giudice nelle opere d'arte. Lasciando le vecchie e le recenti teoriche e le varie definizioni, che del bello si dànno, all'indole tutta pratica di questo lavoro, basterà ricordare la definizione più comunemente accettata, cioè che il bello *è ciò che piace*.

Varie specie del bello. — Se piace quindi ai sensi, sarà bello *sensibile*, se ai sentimenti, sarà *sentimentale*, se all'intelletto, *intellettuale* o *ideale*. Bellezza sensibile è quella di un paesaggio, di un fiore, di un animale, della figura umana; sentimentale quella di un atto virtuoso ed eroico, di una madre che, col sacrificio della sua, salva la vita del figlio; del martire, del soldato, che dànno il proprio sangue per la fede, per la patria; intellettuale quella che risplende, p. es., nell'armonia meravigliosa del creato; ideale quella che rifulge in qualche cosa che non esiste o non può in realtà esistere; onde potrà dirsi idealmente bella la repubblica quale la finse Platone.

Qualità oggettive del bello. — Il bello suppone una o più qualità *oggettive*, inerenti a ciò che è bello, e la conseguente attitudine a piacere. Tali qualità potranno essere l'integrità, la proporzione, la varietà, la simmetria o dissimetria delle parti, ecc. Come queste vi concorrano s'intenderà più facilmente, procedendo per via negativa, immaginando cioè la mancanza di qualcuno di tali elementi, per la quale si ha subito il brutto ed il deforme. Così si capirà agevolmente come l'integrità sia una qualità oggettiva della bellezza, quando si pensi ai difetti, che ne provengono nel caso che essa manchi, come, p. es., in un cieco, in uno storpio, o in qual misura v'influisca la proporzione, ove si rifletta la deformità che ne deriva, p. es., dalla soverchia altezza, o bassezza, sottigliezza o pienezza delle membra nel corpo di un animale, e soprattutto dell'uomo.

Il bello assoluto ed il relativo. — Se l'attitudine, di un determinato bello a piacere, è universale, piace cioè a tutti quelli capaci di gustarlo, il bello si dirà *assoluto; relativo* invece quando il piacere sia limitato ad un numero più o meno grande di persone.

La relatività di questo bello, oltre che dalle comuni qualità oggettive, dipende da elementi soggettivi, cioè dalle varie disposizioni delle persone che lo contemplano.

Elementi soggettivi del bello. — La differenza di queste disposizioni è data: dall'età; per cui vediamo piacere al fanciullo quello a cui è indifferente un uomo maturo; dal temperamento, onde per un'indole malinconica sarà bello un luogo solitario, che non piacerà ad un umore allegro; dalla diversa perfezione dei sensi, dei sentimenti; dall'ingegno, dalla differenza di condizione sociale, di regione, di luogo, di razza, di popolo, di epoca. Tutti questi elementi formano e spiegano la diversità di gusti. In una gran parte degli uomini però manca, o è in un piccolissimo grado, il sentimento del bello, onde o non lo sapranno gustare ove sia, o non lo apprezzeranno come conviene. Nè è lo stesso il saper apprezzare il bello nell'arte, che nella natura. Il Winckelmann [1] acutamente osserva che per il bello nell'arte si richiede maggior forza di sentimento, perchè l'immaginazione deve supplire a quanto manca nell'opera d'arte che non ha nè vita, nè sentimento.

[1] *Opere*, Vol. VI, pag. 535.

Il bello oggetto delle arti figurative, il solo di cui qui si deve trattare, è il *sensibile* e il *sentimentale,* in quanto traluce dal primo, e rifulge nei regni della natura corporea. Sarebbe troppo lungo e difficile l'enumerare ed analizzare i particolari elementi, da cui risulta il bello della natura sia inanimata che organica e sensitiva: che cosa cioè renda bello un paesaggio, un fiore, un animale. Mi limiterò pertanto ad indicare sommariamente gli elementi da cui risulta la bellezza del corpo umano, questo capolavoro dell'Artista divino, l'oggetto principale delle due arti figurative, la pittura e la scultura.

Elementi del bello umano. — Al bello umano concorre dapprima una statura tendente piuttosto all'alto, che dia a ciascun membro la possibilità dello sviluppo ad esso conveniente; indi la proporzione di ciascun membro secondo determinati rapporti, sia in riguardo alla loro altezza, che alla loro pienezza o sottigliezza. Ma è nella testa e nel volto, dove ha precipua sede l'intelligenza, che si raccoglie, come in maravigliosa sintesi, la bellezza della figura umana.

Di qui il pregio singolare in cui in un'opera d'arte, specialmente se statua, è tenuta la testa, e la ragione per cui ad essa, soprattutto nelle opere d'arte, si volgano le mire di mani rapaci.

Alla bellezza pertanto del volto concorrono in diversa misura la conformazione del cranio, la forma del volto [1], la disposizione [2] e il colore dei capelli, una giusta brevità della fronte [3], la diversità degli archi delle sopracciglia [4], la

[1] Dagli esteti è comunemente ritenuta migliore la forma ovale, che evita le asprezze angolose delle linee rette, e l'insignificante mollezza di un rotondo perfetto.

[2] A fine di rendere più abbondante e più ricca la capigliatura per mezzo di luci e di ombre, gli antichi artisti l'ondeggiarono scavandovi dei solchi profondi, sia che separassero i capelli sulla fronte e li annodassero dietro in una forma graziosa e libera, come nella Venere di Milo, sia che la lasciassero ondeggiare dietro le spalle, come nelle statue di Bacco e di Apollo, o accorciata l'arricciassero in boccoli, come nella figura di Mercurio. (Blanc, *Grammaire des arts du dessin*. Paris, Renouard, ecc., pag. 376).

[3] Il Winckelmann (*Opere*, I, c. V, 5) nota che nell'arte antica non si vede in nessuna statua il doppio angolo rientrante dei capelli, perchè rialza di troppo la fronte, la cui brevità era considerata come elemento di bellezza. E però rimprovera il Bernini, per avere nel busto di Luigi XIV alzato i capelli sulla fronte. Gli antichi nondimeno rialzarono alquanto la fronte di Giove e di Minerva, perchè in essi risaltasse meglio la suprema intelligenza, di cui è appunto indice una fronte spaziosa.

[4] Le sopracciglia debbono essere piuttosto sottili.

forma (1) e il colore degli occhi, il profilo del naso (2), la conformazione della bocca (3), del mento (4), delle orecchie (5), la carnagione delle gote, e tutto questo in una pressochè infinita varietà di caratteristiche e di atteggiamenti.

Limiti tra il bello ed il vero. — Se scopo supremo dell'arte è il bello, lo è anche in parte, come innanzi si disse, il vero. Ora accade spesso che il vero, le cose cioè quali sono in natura, non rispondano ai canoni estetici (6), e sieno brutte o deformi. Come dovrà pertanto l'artista rappresentarle, se non tali quali sono? Come fare il ritratto di una persona

(1) Gli occhi di una certa ampiezza sono preferibili ai piccoli. Nella scultura antica l'occhio viene infossato più di quello che naturalmente lo sia. Aumentando così l'effetto delle ombre, l'occhio acquista maggior vivacità, specialmente ove si tratti di statue da vedersi da lontano.

(2) È questo uno degli elementi più importanti per l'estetica del volto. Esso consiste nella forma della linea che descrivono la fronte ed il naso, veduti da una parte. Il profilo greco così celebre, consiste nella linea retta o dolcemente piegata che fra loro formano la fronte e il naso (fig. 1).

È bene ricordare che tale profilo viene dall'arte greca osservato, con lievi modificazioni, nelle statue ideali, perchè nelle iconiche essi tengono alle caratteristiche individuali, come giustamente l'esige la verità della rappresentazione.

(3) La piccolezza della bocca non è solamente richiesta dal lato estetico, ma anche perchè in un animale intelligente, quale è l'uomo, apparisca essa, più che istrumento della nutrizione, organo della parola, che è l'immagine del pensiero. Nell'arte antica il labbro inferiore è alquanto più tumido del superiore, che si riunisce alla cartilagine del naso con una linea elegante e visibilmente concava. Per l'atteggiamento maestoso e imponente gli dei si mostrano nell'arte greca colle labbra chiuse, ma separate, e leggermente le aprono ad un sorriso, quando vogliono mostrarsi benigni; mai, o quasi, mostrano i denti, anche quelli che dovrebbero essere in atteggiamento di ridere, come i Silvani o le Menadi nell'atto di reggere Sileno ubbriaco (Blanc, op. cit., 377).

(4) La pozzetta del mento (νύμφη) è spesso tralasciata dai Greci, mentre i piani del mento sono quasi rettilinei.

(5) Niuna parte della figura umana è trattata dall'arte classica greca con tanta cura, a dire del Winckelmann (loc. cit.), quanto l'orecchia.

(6) Si badi però che questi canoni estetici non sono regole assolute e generali, che tali non se ne possono dare, ma esprimono semplicemente l'ideale di bellezza dei Greci, che per tradizione è giunto sino a noi, come un tipo, un modello di perfetta beltà. Si ricordi sempre che anche una pittura che rappresenti, ad es., un gobbo, se l'artista è riuscito a esprimere la sua visione fantastica, se ha veramente *sentito* l'oggetto che vuol rappresentare, è esteticamente legittima, e perciò bella. Ciò valga anche a mostrare i varî significati della parola bello e a far intender meglio quanto in questo, e nei precedenti paragrafi, è detto. (Cfr. anche pag. 7: *Oggetto dell'arte*).

brutta se non rifacendola tale quale è? Nessuna discussione pertanto che sia ragionevole, può metterlo in dubbio [1]. Ma vi hanno anche in natura cose, situazioni, atteggiamenti, che, pur rimanendo nei limiti del vero, possono essere o no conformi alle esigenze del bello. Quali dovrà scegliere l'artista? Se egli voglia tener dietro a quell'innato istinto che ha l'uomo per il bello, non potrà dubitare nella scelta, come non ne dubitarono mai quei finissimi artisti che furono i Greci. Nè vengano i realisti a difendere le ragioni del vero; giacchè non si tratta qui di sacrificarlo, ma di scegliere l'uno piuttosto che l'altro. È noto, p. es., che una passione giunta al grado più violento, come l'ira, sforma e deturpa i lineamenti del volto; perchè scegliere in tal caso proprio il momento di maggior deturpamento?

1. — Prassitele. Hermes.

Laocoonte, il sacerdote troiano, getta grida altissime al cielo, quando è stretto dalle spire e attanagliato dai morsi dei serpenti. Così lo descrive Virgilio; e bene al proposito, per il mezzo di rappresentazione che adopera, cioè la parola. Ma se lo scultore greco l'avesse voluto riprodurre in quest'atto, avrebbe dovuto spalancargli la bocca, movimento che avrebbe non solo immobilizzato un atto transitorio e ridicolo, ma deturpato grandemente il volto [2]. Che farà l'artista, che voglia conciliare le esigenze del vero con quelle del bello? Lascerà

[1] Pare quindi strana la critica che gli antichi, al dire di Quintiliano, (*Inst. Orat.*, 12, 10, 9) faceano a Demetrio d'Atene, di avere cioè avuto più cura di fare un ritratto somigliante che bello.

[2] I Greci ci tenevano tanto a non deturpare, sia pure per movi-

di ritrarre questo momento supremo di dolore, e ne rappresenterà uno successivo, quando cioè al primo grido del dolore improvviso, succede, almeno negli uomini forti, il gemito ed il lamento, che può erompere da una bocca leggermente aperta, e che dura maggior tempo. Così saggiamente ha composto le due diverse esigenze. Nè per questo avrà perduto d'efficacia l'espressione, poichè, come acutamente riflette il Lessing [1], «il mostrare allo sguardo l'estremo (di una passione, di un sentimento, di un fatto tragico, drammatico) è un tarpare le ali alla fantasia, è un costringerla, quando essa non può spaziare al disopra dell'impressione sensibile, a sottostare a questa impressione con immagini più deboli, su cui essa teme la pienezza visibile dell'espressione, come suoi limiti. Se Laocoonte sospira a quel modo, la fantasia può sentirlo gridare, ma, se grida, essa non può salire nè scendere un grado al di là di questa espressione senza vederlo in uno stato più sopportabile e quindi meno interessante. Essa lo sente gemere o lo vede già morto».

Quale profonda malinconia non spira nel greco bassorilievo [2] rappresentante la separazione di Euridice da Orfeo? (fig. 2). Il poeta, trascinato dall'impazienza dell'affetto, dimentica l'ordine di Plutone e si volge indietro a rimirare la sposa, che ora ha ottenuto di ricondurre via dall'inferno. Ma, a tale atto sconsigliato, Mercurio dolente tocca il braccio di Euridice per riportarla di nuovo, giusta il decreto, nell'Ade. Volge la donna sconsolata lo sguardo ad Orfeo, che deve pure riabbandonare nell'atto stesso che l'avea riconquistato, e colla mano gli stringe la spalla quasi per trattenerlo, contro il volere dei fati. E l'incauto sposo sembra che, negli occhi fissi tristamente su lei, voglia mostrarle il pentimento dell'errore commesso, e le poggia languido la mano sul braccio, sicuro di non poter più trattenerla, mentre, vinto dall'ambascia, si lascia quasi cadere dalla sinistra mano la lira, lo strumento prediletto. Nulla di esagerato in questa armoniosa compo-

menti transitori, il volto, che una delle ragioni, per cui usavano la maschera nel teatro, era per non essere costretti a prendere quegli atteggiamenti sforzati, che o il riso della commedia o il pianto o lo sdegno della tragedia avrebbero necessariamente richiesti. E si racconta di Alcibiade che non volle imparare a suonare il flauto, perchè il suono di questo strumento sfigura le sembianze, e per la stessa ragione Atena spezzò la tibia.

(1) *Laocoonte*, Trad. del Persico, n. 3.

(2) M. di Napoli e Albani di Roma.

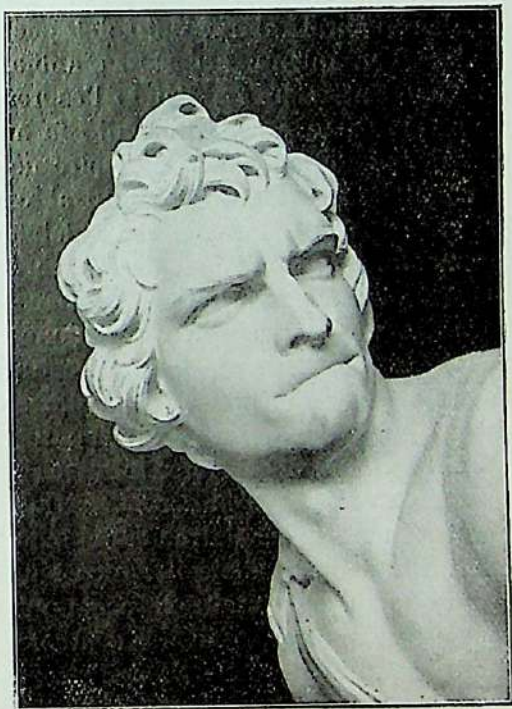
stezza di linee, di atteggiamenti. E pure, il dolore di quelle due anime dovea toccare la disperazione. Esse ci commuovono profondamente e anche più di quello che se si fossero abbandonati ad atti disperati. L'artista, su cui ha certamente aleggiato

2. — Euridice ed Orfeo. *(Fot. Anderson).*

lo spirito di Fidia, ha saputo raggiungere il vero senza sacrificargli il bello. Questa medesima compostezza di espressione ha tenuto Dante nel descrivere il patetico episodio di Francesca da Rimini. Dopo che l'infelice ha narrata la dolorosa sua storia, le fa chiudere il racconto col semplice verso: « Quel

giorno più non vi leggemmo avante ». Nessun altro lamento, nessun rimprovero o rammarico, o disdegno. E pure al racconto di quelle anime offense, Dante « chinò il viso, e tanto il tenne basso, finchè il poeta gli disse: che pense? ». Non così l'intese il Bernini che per ritrarre al naturale l'atteggiamento di David[1], sul punto di scagliare la pietra contro il gigante avversario, gli deturpò le sembianze del volto (fig. 3).

3. — Volto di David.

Il bello attraverso i varî mezzi d'espressione. — Le specie del bello, il fisico, il sentimentale, l'intellettuale, l'ideale rispetto al mezzo d'espressione, non sono ugualmente indifferenti. Il bello fisico ha per mezzo, il più adatto ad essere espresso, le forme, le linee, i colori che sono i mezzi delle tre arti figurative. E la parola deve cedere loro. Qual parola infatti, per quanto viva ed ornata, potrà rappresentare agli occhi la bellezza degli angeli del B. Angelico, della S. Cecilia di Raffaello o della S. Barbara del Tiziano? Ma, se trattisi di esprimere il bello sentimentale, ecco la parola pigliare il sopravvento. Qual pennello potrà dipingere in volto a Medea, l'assassina dei suoi figli, quella crudeltà e quella vendetta che traspare sì potente e sì viva dal verso d'Euripide? E questa superiorità della parola va anche più crescendo rispetto al bello intellettuale e ideale, ad esprimere i quali, colori, forme e linee sono del tutto inadeguati per la troppa diversità di natura che corre fra l'uno e gli altri.

(1) Museo Borghese, Roma.

E appunto per tale diversità di natura occorre che l'artista intelligente adatti il suo soggetto per modo che possa, dirò così, sfruttare nel miglior modo i mezzi di cui dispone. Per poco che prescindiamo dalla questione, se cioè il gruppo vaticano del Laocoonte sia anteriore o posteriore [1] alla descrizione che del fatto ci dà Virgilio nel 2° dell'*Eneide*, e per ragione di studio supponiamo che lo scultore, o gli scultori, si sieno ispirati al racconto del poeta mantovano, si potrà vedere con quanta accortezza abbiano essi seguìto il loro modello letterario. Lasciando l'espressione della bocca, di cui sopra abbiamo parlato, Virgilio fa annodare dai serpenti il corpo di Laocoonte con due spire nel ventre e due nel collo e colle teste sovrastare terribili al capo dell'infelice [2]. Ma, se gli artisti avessero voluto fedelmente ritrarre tale atteggiamento, il giro delle spire, oltre ingrossare enormemente il ventre e sformare il collo di Laocoonte, avrebbe impedito loro di rappresentare la contrazione dolorosa del ventre, e le parti libere avrebbero dovuto mostrare gli effetti della compressione esterna, non quelli dello spasimo. Per questo gli artisti non solo tolsero a Laocoonte la veste sacerdotale che Virgilio gli ha messo forse indosso [3], ma gli fecero annodare la gamba sinistra e la coscia destra, lasciando libero tutto il corpo a manifestare l'atrocità del morso velenoso del serpente, che gli addenta crudele il fianco sinistro.

Si supponga ora che il poeta avesse invece innanzi gli occhi il gruppo predetto nel comporre i suoi versi immortali. Quali ragioni artistiche l'avrebbero potuto indurre, salvo la propria originalità, a scostarsi dall'immagina plastica? Quale ragione di non descriverlo più forte e virile nell'atteggiamento più composto della bocca, schiusa ad un basso lamento, come lo rappresentano gli artisti? Perchè variare l'ordine delle spire, che nella descrizione poetica hanno forse la stessa efficacia? Ciò non solo dimostra che il poeta non ebbe innanzi il gruppo, ma che l'arte della parola dispone di mezzi più ricchi e più varî di quella dello scalpello o del pennello.

(1) Oggi, dopo la scoperta di una base di statua, fatta a Rodi dagli archeologi danesi Klinck e Blinkemberg, sembra accertato che il gruppo preceda l'opera poetica.

(2) *Bis medium amplexi, bis collo squamea circum terga dati superant capite et cervicibus altis.* (*Eneide*, II, 218, 219).

(3) Il poeta non parla che delle vitte asperse dalla bava serpentina, ma par naturale che, con queste *insignia* sacerdotali, andasse d'accordo il vestimento.

II.

CRITICA D'ARTE

I problemi della forma e dell'idea.

BIBLIOGRAFIA. — SELVATICO, *L'educazione del pittore storico*, Padova, 1842. FONTAINE A., *Les origines de la critique d'art*, « Revue Bleue », Vol. X, 1908. CH. BLANC, *Grammaire des Arts du Dessin*, Paris, 2 ediz. BERTRAND, *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, Paris, 1893. HILDEBRAND, *Das Problem d. Form*, Strassburg, 1910. MARTINOZZI M., *Come ci si accosta ad un'opera d'arte*, Modena, 1924.

Un'opera artistica è nel suo genere bella e perfetta, quando sia *bene disegnata*, *esatta nelle proporzioni* e nel *chiaroscuro (intonata nel colorito, se pittorica)*; e il soggetto *convenientemente disposto ed ordinato*, esprima con *efficacia* gl'interni sentimenti, *risponda al tempo*, a cui appartiene, *ed allo scopo*, per cui è fatta. Queste varie qualità non hanno nell'arte lo stesso valore. Il disegno, le proporzioni, il chiaroscuro per tutte e tre le arti, il colorito per la pittura, sono tali elementi che senza di essi non si può dare *assolutamente* opera d'arte; le altre, come la retta disposizione del soggetto, l'espressione, ecc., l'integrano in guisa da renderla perfetta. Le prime riguardano la *forma* dell'opera artistica, le seconde il *contenuto* o l'*idea*.

La critica d'arte si propone di esaminare se le accennate qualità si trovino nell'opera artistica in quella misura che la sua natura richiede, o, in altre parole, se l'artista ha nella sua opera saputo risolvere i problemi della forma e dell'idea.

Questi sono i criterî obbiettivi, a cui deve sempre ispirarsi un coscienzioso critico d'arte, nell'esprimere il suo giudizio

complessivo intorno ad un'opera d'arte. Ma non accade sempre così. Talvolta lo perturbano ragioni d'interesse, di favoritismo, di invidia; tal'altra l'inclinazione e il gusto particolare per certe opere d'arte, che farà tenere in poco conto le altre, e spesso anche l'unilateralità delle sue viste, onde si giudica d'una opera d'arte solo, p. es., dal lato del colore, trascurando gli altri. Il giudizio poi va espresso in termini chiari e precisi, senza vaporosità di parole e di frasi, che sembrano voler dir cose profonde e sono invece comuni, talvolta vuote di senso, ma tali da ingannare purtroppo il grosso pubblico.

I problemi dell'idea. — Gli elementi della forma, lo vedemmo innanzi, sono in arte la parte essenziale. Nessuno infatti dà il nome di opera d'arte ad una figura male disegnata o male colorita. Sarebbe però erroneo il dedurne che degli altri, che riguardano l'idea, può fare a meno l'artista. Un pittore, uno scultore, che sacrifica alla forma il contenuto ideale, è come un poeta ed un oratore che sacrifichi al ritmo ed alla parola l'affetto e il ragionamento. A questo non si bada spesso da alcuni moderni critici d'arte osannanti alla forma, anche quando è in contrasto coll'idea: lodano la gamma dei colori, la potenza dei chiaroscuri, l'armonia delle linee, senza biasimare la povertà di concetto, la freddezza dell'espressione, la sconvenienza degli atteggiamenti [1].

I problemi *dell'idea*, avendo meno del tecnico, sono più facili ad essere intesi da un semplice studioso di arte, onde tornerà più opportuno cominciare da essi, e prima da quelli che riguardano particolarmente la pittura e scultura.

La scelta del soggetto. — Suole la critica aguzzare le prime sue armi sulla scelta del soggetto fatta dall'artista, e spesso gli si muove rimprovero d'averlo scelto o troppo comune, o frivolo e leggero, o chiuso sempre in un medesimo ciclo. Ma, per essere giusti, si rifletta non solo ai varî temperamenti degli artisti, che l'inclinano più ad un genere che ad un altro, ma specialmente al fatto che nel maggior numero dei casi, il soggetto non è scelto da lui, ma da chi glie ne

[1] Nell'arte modernissima la principale preoccupazione di molti artisti è di risolvere il problema della luce, cercando mezzi tecnici particolari per poterne raggiungere l'esatta imitazione. Questa preoccupazione fa passare in seconda linea tutti gli altri problemi; così già osservava il SELVATICO, *Scritti d'arte*, Barbera, 1859, pag. 386.

dà commissione. Se nell'arte greca e romana, e poi nella medievale e in quella del rinascimento, noi vediamo sovrabbondare i soggetti religiosi e il ripetersi quasi all'infinito il medesimo soggetto, non se ne può fare un merito o anche un demerito agli artisti di tali opere, che non fecero che assecondare le inclinazioni dei loro contemporanei ed essere come l'esponente della loro mentalità e dei loro sentimenti.

Per non parlare che dell'arte cristiana, un canone del concilio II di Nicea (a. 787) dichiarava che «*non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio*». E Gregorio di Tours parla di una donna dell'Alvergna, che nella basilica di S. Stefano, tenendo un libro sulle ginocchia, indicava ai pittori i tratti storici degni di essere rappresentati sulle pareti (1).

E non solo nella scelta generale del soggetto, ma spesso anche nel modo di rappresentarlo, debbono gli artisti, specialmente gli antichi, dipendere dall'altrui volontà. Isabella di Mantova dettava minutamente al Perugino i particolari che voleva le dipingesse nel quadro della lotta fra la Castità e l'Amore; e così faceva al medesimo il Maturanzi per la sala del Cambio a Perugia. Il Card. Piccolomini dava al Pinturicchio un memoriale degli episodî della vita di Pio II da dipingersi nella biblioteca della cattedrale di Siena e l'Aretino volle in una lettera suggerire a Michelangelo il disegno del Giudizio universale, che il grande artista non potè, e forse non volle, eseguire (2).

Oggi sembra che l'artista sia più libero nella scelta, e a questa maggior libertà contribuiscono certo le più frequenti esposizioni d'arte, nelle quali egli può avere il mezzo di vendere il suo lavoro, liberamente scelto. Spesso però tale libertà è più apparente che reale, perchè ragioni d'interesse lo spingeranno frequentemente a quei soggetti, che sa che incontreranno maggiore favore nel pubblico e maggiore probabilità di guadagno. Onde la frivolezza o banalità di alcune opere d'arte dovranno spesso più giustamente addebitarsi al depravato gusto del pubblico che a quello dell'artista.

(1) V. Michel, *Hist. de l'Art*, I, pag. 595.

(2) Si veggano anche le singolari esigenze di G. Tornabuoni nel contratto da lui stipulato col Ghirlandini per le pitture da lui ordinate nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. H. Hauvette, *Ghirlandaio*, Paris, 1909, pag. 105. Vedi anche Mengin, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Plon, 1909, pag. 45.

Invenzione. — Meglio dunque che alla scelta dovrà il giovane studioso attendere al modo della composizione del soggetto [1]. Questa forma fin da principio il vero tormento dell'artista, e sovra essa appunto deve egli irraggiare più vivi gli splendori del suo genio. Questa elaborazione del soggetto, che dicesi invenzione, è quella che distinguerà la vera opera d'arte da una semplice copia. Nè piccola è la difficoltà da superare, come potrebbe forse a primo aspetto sembrare.

Non si tratta infatti di trovare solamente il miglior modo di comporre il soggetto, ma di comporlo in un modo nuovo ed originale, senza cadere in stranezze. Ora chi rifletta che v'hanno un'infinità di soggetti, specie nell'arte religiosa, sia classica che cristiana, trattati da generazioni d'artisti per secoli e secoli, comprenderà quanto difficile còmpito sia assegnato a chi sia chiamato a rappresentarli di nuovo.

La difficoltà cresce quando lo stesso artista sia obbligato a rappresentare più volte il medesimo soggetto. È qui dove egli dimostrerà la fecondità della sua inventiva. Raffaello ha dipinto ben 12 Madonne col Bambino, e 20 quadri, ove ai predetti personaggi è aggiunto per terzo il piccolo S. Giovanni [2]. In sì ristretto numero di figure è mirabile come abbia saputo trovare nuovi partiti per variare la scena, sebbene non tutti convenienti all'altissimo soggetto, che aveva tra mani. Si vegga anche quale varietà di atteggiamenti e di espressione abbia dato Michelangelo ai 7 profeti e alle 5 sibille, da lui dipinti nella vôlta della Sistina, quantunque rappresentino tutti il momento dell'ispirazione profetica.

(1) Questo capitolo, come il precedente sulla scelta del soggetto, non piacerà a chi crede (e giustamente dal punto di vista strettamente estetico) che composizione e invenzione debbano intendersi come disposizione di elementi visivi e cioè di piani, masse, volumi, linee, colori, luce, ecc. Ma è certo anche che l'artista (e l'esperienza antica e recente ne può far fede) ideando, ad es., una pittura, pensa anche al modo di disporre le figure e gli altri elementi del quadro in relazione al soggetto che vuol rappresentare. Un elemento narrativo e psicologico entra sempre nelle arti figurative, e bisogna tenerne conto. Inoltre, poichè tutta la critica e la storia dell'arte fino alla recentissima si son sempre occupate della composizione del quadro in questo senso ripudiato dai moderni, è necessario parlarne per poterle intendere e valutare.

(2) Veggansi in *Raphaël* (Hachette, 1909) le tavole 4, 7, 22-24, 37, 43-45, 99, e pei secondi le tavole 6, 21, 28, 29, 36, 39, 40, 74, 75-77, 101, 102, 123, 124.

Per esaminare la bontà della composizione si rivolga l'attenzione al momento che ha scelto l'artista, quando si tratta di rappresentazioni di un fatto qualsiasi.

In ogni fatto si possono distinguere tre momenti diversi; cioè o immediatamente *prima* che l'azione si compia, o nel *punto medesimo* in cui si eseguisce, o un *istante dopo* che essa è compita. Nota il Selvatico (1), che il primo e terzo riescono generalmente freddi e talvolta oscuri.

Certo l'azione compiuta ci lascia alquanto indifferenti, perchè in tal caso la fantasia non può andare oltre a quello che vede l'occhio, e non può quindi immaginare qualche cosa di più commovente. Tuttavia si possono citare esempi di artisti insigni, che hanno scelto questo invece degli altri due momenti. Così, se il B. Angelico (2), Niccolò Alunno (3), Guido Reni (4), il Guercino (5), il Domenichino (6) nel rappresentare un martirio dipingono il carnefice nell'atto di sacrificare la vittima e il Correggio (7), Paolo Veronese (8), il Tiziano (9), il Pinturicchio (10) preferiscono il momento a quello precedente, Michelangelo invece nell'uccisione di Oloferne (11) e il Rembrandt nella Cena di Emmaus hanno scelto quello dell'azione compiuta. Non è dunque il caso di stabilire una regola generale. Sarà la natura del soggetto che dovrà decidere quale dei momenti scegliere: in ogni caso però dovrà essere il più interessante e che lasci indovinare gli altri due.

Vi hanno poi dei soggetti in cui si possono rappresentare tutti e tre i momenti dell'azione, e il giovarsene servirà talora a dar maggior vita ed efficacia. Si vegga quanto bene ne abbia approfittato, p. es., Guido Reni nella sua Strage degli Innocenti (fig. 4), mirabile per chiarezza di composizione ed efficacia. Nel piano più distante di prospettiva un carnefice afferra per le chiome una giovane madre, che stringe al petto

(1) *L'educazione del pittore storico*, pag. 371.

(2) *Martirio dei SS. Lorenzo e Stefano* (Roma, Vaticano, Cappella di Niccolò V).

(3) *Martirio di S. Bartolomeo*, (Foligno, Ch. di S. Bartolomeo).

(4) *Martirio di S. Cecilia* (Roma, Ch. di S. Cecilia).

(5) *Martirio di S. Agnese* (Roma, Gall. Doria).

(6) *Martirio di S. Agnese* (Bologna, Pinac.).

(7) *Martirio dei SS. Placido e Flavia* (Parma, Pinac.).

(8) *Martirio di S. Afra* (Brescia, Ch. di S. Afra).

(9) *Martirio di S. Lorenzo* (Venezia, Ch. dei Gesuiti).

(10) *Martirio di Santa Barbara* (Roma, Vatic., App. Borgia).

(11) Roma, Vôlta della Sistina.

il suo bambino, mentre una sua compagna più fortunata fugge col suo pargoletto. Nel secondo piano un'altra implora pietà pel suo figliuolo sul cui corpicino già pende il crudele

1. — G. Reni. Strage degl'Innocenti. *(Fot. Anderson).*

coltello; e nel terzo una povera madre piange sul caro pegno già sgozzato e disteso sul suolo. Così nei tre momenti l'artista ci ha dato lo spunto della commedia, del dramma e della tragedia [1]. Al medesimo modo il Tintoretto, nella celebre

[1] Bologna, Pinacoteca.

Crocifissione della scuola di S. Rocco a Venezia, dipinse G. Cristo già levato sull'albero della croce e dei due ladroni l'uno nell'atto in cui viene innalzato colla croce, l'altro in quello che viene in terra disteso sul fatale legno per esservi legato. E il miracolo di resuscitare tre morti, operato da S. Cirillo, ha dato il modo a Raffaello di rappresentare i tre momenti: prima, nell'atto, e dopo il miracolo [1].

5. — G. C. risana il paralitico. *(Fot. Moscioni).*

È interessante vedere i diversi partiti, a cui ricorsero gli artisti più antichi, per non sapere risolvere quale momento scegliere dell'azione da rappresentare. In un affresco (fig. 5), scoperto nella chiesa di S. Saba in Roma, il risanamento del paralitico operato da G. C. è ritratto e nel primo momento, quando il malato viene calato dal tetto con tutto il giaciglio, nella stanza ove trovavasi G. C., e quando, preso il letto sulle spalle, se ne parte guarito e contento. Andrea Pisano [2] invece, a rappresentare la decapitazione di S. Giovanni, impiega tre quadri distinti. In due di questi lo sfondo della scena e i

[1] Lisbona. Galleria.
[2] Firenze. In una delle porte del Battistero.

personaggi sono i medesimi e nella medesima posizione, salvo che mentre nel primo Erodiade è in atto di danzare, nel terzo invece offre in ginocchio ad Erode la testa del precursore.

A meglio intendere il fin qui detto si oda quello che il Lanzi scrive intorno all'invenzione in Raffaello (¹).

« Questi, dice egli, aveva una portentosa facoltà d'inventare storie e di compartirle... Egli fa in ogni quadro ciò che dee l'oratore in ogni discorso: istruisce, muove, diletta. La prima parte è facile a chi racconta, perchè può con buon ordine venire spiegando tutto il seguito di un successo. Il pittore all'opposto non ha che un momento per farsi intendere, e la sua industria consiste nel far capire non solamente ciò che si fa, ma ciò che dee farsi, e, quello che è più difficile, ciò che si è fatto. Qui è dove trionfa l'ingegno di R. Egli porta l'evidenza di queste cose dove può giungere. Sceglie fra mille circostanze quelle sole che più significano; vi schiera gli attori nelle mosse che più esprimono; trova i partiti più nuovi per dir molto in poco: cento minute avvertenze, tutte unite in una istoria, rendono palpabile non che intelligibile tutto il soggetto... Nell'arazzo rappresentante S. Paolo in Listri ha raffigurato il sacrificio preparato a lui e a S. Barnaba suo compagno, come a due Numi, dopo avere a uno stroppio renduto l'uso delle gambe. L'ara, i ministri, le vittime, i tibicini, le mole, le scuri abbastanza indicano ciò che i Listriesi sono per eseguire. S. Paolo, che si straccia le vesti, basta a conoscere con evidenza che egli rifiuta quel sacrilego onore... Ma tutto era nulla, se non s'indicava il prodigio che era già occorso, e aveva dato mossa all'avvenimento. R. aggiunse quivi, facile a ravvisarsi fra tutti, l'infermo risanato. Egli sta innanzi a' SS. Apostoli tutto festoso, leva con trasporto in alto le mani verso i liberatori, ha vicino ai piedi, gettati via come inutili, i sostegni su cui reggevasi: ciò basta ad un altro, ma il Sanzio, che volle portare l'evidenza all'ultimo punto, aggiunse ivi una corona di popolo che, alzatogli alquanto il lembo del vestito, riguarda curiosamente le gambe tornate all'antica forma » (fig. 6).

Soggetti allegorici. — Nei soggetti allegorici, invece, è da vedere se l'artista sia riuscito a rendere netta l'idea, rappresentata nella figura allegorica, pur mantenendo la sua

(¹) *Storia pittorica*, ecc., 2, p. 90 e seg.

originalità. Appartiene all'Ermeneutica artistica [1], di cui si tratterà in seguito, il riconoscere l'idea voluta adombrare sotto il velo allegorico: ma, se questa ricerca, fatta con diligenza, non ci condurrà a discoprirla, vorrà dire che l'artista non è riuscito a rappresentarla chiaramente. Questo potrà avvenire o per quelle allegorie che sono nuove nell'arte, e il difetto dipenderà allora dal non aver saputo scegliere quelle caratteristiche che la distinguano da ogni altra, o per

6. — S. Paolo in Listri. *(Fot. Anderson).*

quelle già trattate, ma che, per amore male inteso di originalità, vengono raffigurate con distintivi non comunemente intesi. L'originalità dell'artista non deve cercarsi nella novità di segni; chè questa è stranezza simile a quella di chi per essere originale non volesse usare le parole comuni, ma nel dare alla figura umana movenze e atteggiamenti convenienti e nuovi.

Il ritratto. — Parlando d'invenzione parrebbe che non dovesse nominarsi il ritratto, come quello la cui perfezione consiste appunto nell'imitazione perfetta dell'originale, e che però non presenta nessun adito all'inventiva dell'artista. E pure, considerando bene che cosa debba essere il ritratto, si vedrà come anche in questo genere l'artista dovrà esercitare

[1] Vedi appresso il § III.

BIBLIOTECA DELLA FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA * TORINO

questa sua abilità. Giacchè il vero ritratto non è la semplice riproduzione delle fattezze di un individuo, allo scopo di poterlo subito a prima vista ravvisare; chè questo è còmpito della fotografia comune (1). E in questo genere è nota la particolare abilità di alcuni artisti nel riprodurre le sembianze di una persona dopo averla veduta una sola volta. Al Ghirlandaio, attesta il Vasari, bastava di avere veduto passare innanzi alla sua bottega una persona per fissarne in carta la fisonomia. E il medesimo narra del Bazzi che, essendo stato derubato da un soldato, cui vedeva egli per la prima volta, ne schizzò così bene l'aspetto innanzi al capitano che questi potè subito riconoscerlo fra gli altri e punirlo. Tale abilità formerà la fortuna di un caricaturista, ma non di un vero artista, che voglia rivelarci l'anima del personaggio figurato, e fare uno di quei ritratti, dei quali si dice che non manca loro altro che la parola, come quello di Innocenzo X, dipinto dal Velasquez. A raggiungere tale nobile intento, l'artista dovrà sapere distinguere sul volto della persona quei moti, che sono passeggeri, da quelli che sono abituali; quegli alteramenti del volto che dipendono dal momento, dagli altri che ne costituiscono l'ordinaria fisionomia (2). Ed ecco aperto il campo alla sua inventiva.

7. — Galata moribondo.

(1) Dico comune, perchè oggi la fotografia si è elevata anche al grado d'arte, e può, sia per la abile preparazione del soggetto da ritrarre che per la tecnica della riproduzione, eseguire un vero ritratto artistico. Tali, p. es., le fotografie del napoletano G. Marvasi.

(2) Vedi appresso a proposito dell'espressione, pag. 74.

Il carattere etnografico. — Perchè la figura umana sia rappresentata nella sua perfetta realtà, è necessario che in essa appariscano anche quelle particolari caratteristiche sia nella statura della persona, come nell'aspetto del volto, nel colore della carnagione, nella qualità dei capelli, ecc., per cui si distinguono non solo le varie razze umane, ma spesso anche nazioni e popoli.

I Greci fin quasi dagl'inizi dell'arte tentarono di rappresentare popoli da loro diversi. Da principio però le caratteristiche non dovettero consistere altro che in segni esteriori, nelle vesti, cioè, nei copricapo. La più antica rappresentazione in scultura che ci rimanga dell'arte greca sotto tale rispetto è il frontone occidentale del tempio di Egina, dove gli Asiatici sono distinti per il berretto frigio, e un solo arciero mostra nell'acconciatura dei capelli una qualche cosa di speciale. Ma è nell'età ellenistica che appariscono le vere caratteristiche etnografiche per opera degli artisti di Pergamo colla rappresentazione dei Galati (1), e di altri artisti per quelle della razza negra (2).

Mercè l'analisi di tali caratteri etnografici si è recentemente riconosciuto un Galata nel celebre così detto Gladiatore (fig .7) moribondo del Museo Capitolino. Il viso raso, salvo i labbri superiori coperti da mustacchi, i capelli folti piantati in basso sulla fronte, rilevati in ciocche irsute, la forte ossatura e statura del corpo corrispondono in tutto, come attesta il Collignon (3), alla descrizione che di tal razza fa Diodoro Siculo (V. 28).

Tale studio di rappresentare i caratteri etnografici apparisce anche, sebbene meno perfettamente, nell'arte romana (4) specialmente nelle sculture della colonna Traiana, dove la forte e rubesta razza dei Daci chiaramente si distingue dai

(1) Reinach S., *Les Gaulois dans l'art antique*. In « Revue Archéol. », 3° série, t. 12, pag. 273.

(2) R. Paribeni, *Monumenti di arte alessandrina*, in « *Saggi di Storia antica e di archeologia* », Loescher, 1910, colla relativa bibliografia, pag. 207, n. 2. Per una scoperta fatta a Pompei di una lucerna di bronzo con una testa di negro, benissimo rappresentata nei suoi caratteri etnografici, vedi « Bullettino della Comm. arch. comun. di Roma », 1910, pag. 267.

(3) *Hist. de la Sculpt. Grecque*, 2, pag. 504.

(4) Veggansi le sculture di parecchi sarcofagi, dove sono rappresentazioni guerresche, come i celebri sarcofagi trovati nella vigna Ammendola a via Malabarba, in Roma, *N. Sc.*, 1908.

soldati romani (1). E che ciò fosse fatto intenzionalmente si può anche dedurre da un'allusione di Filostrato, scrittore della fine del II sec. d. C. (2).

Ma nel medioevale e nel rinascimento si trascurarono generalmente dagli artisti i caratteri etnografici, e si diedero indistintamente ai personaggi figurati quelli proprî della razza, del popolo a cui l'artista apparteneva. Sarà quindi facile riconoscere da essi non la nazione a cui essi appartengano, ma quella dell'artista da cui furono rappresentate. Così, p. es., dal diverso tipo del volto della Vergine si potrà per l'arte del rinascimento riconoscere spesso se il pittore sia italiano, o tedesco o fiammingo (fig. 8). Come eccezione si può citare la rappresentazione dell'Adorazione dei Magi, dove frequentemente apparisce negli artisti lo studio di ritrarre il tipo della nazionalità, a cui quei re appartenevano (3).

Soggetti di genere. — L'intera libertà, che gode l'artista nei soggetti detti in genere, ci permette di giudicare, meglio che in ogni altro, la mentalità, la cultura, il genio e la sua abilità. È qui dove egli può lasciare più lente le briglie alla fantasia: ma non è da dimenticare che le debba tenere nei limiti della verosimiglianza. Immagini pure che a sostenere gli architravi e le trabeazioni, invece delle colonne, sieno figure umane; ma dovrà rappresentarle in guisa, che possano in qualche modo, sia pure apparentemente, reggerne il peso. Così i Greci fecero nerborute e ben piantate le Cariatidi che immaginavano sostenessero la trabeazione dell' Eretteo, verosimiglianza a cui non s'attennero alcuni artisti barocchi, che a figure poste al medesimo fine, fecero gambe intrecciate e diedero le attitudini della danza.

Unità e disposizione. — L'unità, che nell'indefinita varietà delle cose regna sovrana nel creato, e risponde così bene alla natura del nostro essere, dovrà ancora risplendere nelle nostre opere d'arte. V'ha però un'unità, che sorge dall'essere stesso dell'opera, ed un'altra che è più o meno fittizia. La prima, che diremo naturale, risulta dall'accentrarsi delle azioni di più persone verso un soggetto comune, che potrà essere il principale, come nella scena dei Magi che vengono ad adorare il Messia, o in quella di un corteggio trionfale, che

(1) Courbaud, *Le bas-relief*, ecc., pag. 148.

(2) *Vita d'Apoll.*, 2, 22.

(3) Nei sarcofagi cristiani dei sec. IV-V i re Magi sono riconoscibili più dalle vesti che dal tipo etnografico.

precede e segue il carro del trionfatore, o dalla comunanza di intenti che hanno più persone nel compiere le medesime o anche diverse azioni, come in una battaglia, in cui tutta una parte è intenta ad assalire e tutta l'altra a difendersi. Nella prima sarà conveniente, o anche necessario, che la figura, che accentra le singole azioni degli altri, si rilevi facilmente sulle altre o sia nel mezzo o in altra parte del

8. — H. Van der Goes. Adoraz. degli Angeli. *(Fot. Anderson).*

quadro; in modo che l'occhio dello spettatore vi corra naturalmente al primo sguardo. A questo non badò certamente Vittore Carpaccio nel dipingere la liberazione di un ossesso dal demonio, operata dal patriarca di Grado, in un quadro che è oggi all'Accademia di belle arti in Venezia, dove si dovrà stentare alquanto per ritrovare il soggetto principale del quadro; nè andò immune dal medesimo difetto il Peruzzi nella Presentazione della Vergine al tempio, affrescata nella chiesa di S. M. della Pace in Roma.

« In Raffaello invece, dice il Lanzi (2, 93), in ogni quadro la principal figura si offre allo spettatore per se medesima; non ha mestieri di essere cerca; i gruppi divisi di luogo sono riuniti dalla principale azione; il contrapposto non è diretto dall'affettazione, ma dalla ragione e dal vero. Spesso una figura, che sta e pensa, fa pensare all'altra che si muove e favella; le masse dei pieni e de' vôti, de' lumi e delle ombre sono equilibrate, non a norma del volere, ma ad imitazione della

9. — Giotto. Cacciata di S. Gioacchino dal tempio. *(Fot. Anderson)*.

scelta natura: tutto è arte, ma tutto è disinvoltura e nascondimento dell'arte ».

Altro difetto, che non deve essere perdonato ad un artista, di soggetti storici specialmente, è quello di dare maggior rilievo ad un episodio che al fatto principale. Nell'affresco del Domenichino, nella cappella di S. Nilo a Grottaferrata, non è difficile accorgersi che l'artista ha voluto dipingere l'incontro di S. Nilo coll'imperatore Ottone; tuttavia il gruppo principale, su cui subito corre l'occhio e si ferma con maggior compiacenza, è quello del cavallo che s'impenna, che invano è tenuto

a freno dallo scudiero [1]. Al contrario con grande sapienza Leonardo da Vinci, non solo ha bandito dalla sua *Ultima Cena* qualunque altro personaggio, che non prenda direttamente parte alla scena, ma delinea quello sfondo semplicissimo e quasi gretto, perchè l'occhio dello spettatore non sia distratto e tutto si concentri nella contemplazione di quel dramma divino.

Degno anche di rimprovero è il vezzo di alcuni artisti di introdurre nella scena una folla di personaggi inutili, che sviano l'attenzione dal soggetto principale. Sarà utile quindi confrontare come due o più artisti abbiano rappresentato un medesimo soggetto. A Giotto per raffigurare la cacciata di S. Gioacchino dal tempio (fig. 9) bastano i soli personaggi necessari all'azione, il sacerdote che accoglie nel chiuso dell'altare il giovane fortunato, e l'altro che ne caccia Gioacchino; scena, a prescindere da altre considerazioni, troppo povera [2], ma che ci lascia conoscere chiaramente di che si tratta. Al Ghirlandaio invece pel medesimo soggetto (fig. 10) quindici figure sono appena sufficienti, in cinque piani almeno di prospettiva. Il gruppo di S. Gioacchino e del vecchio sacerdote che lo caccia, sebbene collocato nel primo piano, non è quello che attira più volentieri lo sguardo dello spettatore, ma lo sono invece le otto figure che sono ai lati, che pure non hanno che pochissimo legame coi personaggi principali.

Simile al difetto precedente, ma forse più nocivo all'unità della composizione, è quello di riunire in un solo quadro la rappresentazione di più fatti, specialmente se avvenuti in luoghi e tempi diversi, anche se riguardino un medesimo personaggio. Una superficie, materialmente limitata o da una cornice o da un ornato o da semplici linee architettoniche, ci si annunzia naturalmente da sè, come cosa distinta da ogni altra, e pare quindi che da sè richieda un soggetto unico, distinto da ogni altro. Il fatto stesso rappresentato, non altrimenti da una scena, è un tutto a sè, separato da ogni altro. L'ammassare quindi insieme rappresentazioni di più fatti non serve ad altro che a generare confusione, come l'intralciare

(1) Un errore simile è nel S. Giorgio che libera la figlia del re, del Pisanello (Verona, Chiesa di S. Anastasia).

(2) La soverchia parsimonia nel numero delle figure è un difetto comune negli artisti del periodo arcaico o primitivo di un'arte. Così nella pittura greca vascolare più antica, così nella pittura cimiteriale cristiana, e nella scultura dei sarcofagi cristiani.

più fatti nel racconto di un solo avvenimento [1]. E pure, fosse troppa voglia di narrare, fosse inabilità nel non sapere scegliere, caddero in tale difetto moltissimi artisti. Esso appare di già nell'arte classica, cresce nella decadenza di questa, e diviene comune nell'arte medievale, prolungandosi fino al

10. - Ghirlandaio. Cacciata di S. Gioacchino dal tempio *(Fot. Anderson).*

sec. XV; nè mancano esempi anche per i secoli seguenti [2]. Dalla quale maniera derivano altri inconvenienti, come quello

[1] Il difetto riesce anche più grave quando tra un soggetto e l'altro, non corre nessuna divisione neppure apparente, come, p. es., nel sarcofago di Adelfia (Siracusa, Museo archeologico).

[2] Non è il caso di farne un addebito alla pittura classica vascolare, nella quale la forma stessa del vaso molto spesso giustifica la moltiplicità dei soggetti. Non così nella faccia anteriore di un sarcofago, come già vedesi usato fin dal II secolo d. C., p. es. colle scene del mito di Medea (Roma, Mus. Naz.), o di quelle di Prometeo (Roma, Mus. Capit.), o colle varie rappresentazioni tratte dalla Bibbia e dal Vangelo nei sarcofagi cristiani, imitate, ma meno frequentemente, dalla pittura cimiteriale (GARRUCCI, op. cit., tav. 380, 383, ecc.; WILPERT, op. cit., tav. 47, 132); che tornano ad apparire nei bassorilievi di Niccolò d'Apulia (pulpito di Pisa e di Siena) e di altri, e più tardi nei

già notato, di vedere restringere, per difetto di spazio, la rappresentazione del fatto ai minimi termini, e l'altro di figurare talora tante volte nel medesimo quadro lo stesso personaggio, quanti sono i fatti a cui prende parte. Il che mette anche l'artista nella necessità di ripetere più volte l'identica figura, sia pure in atteggiamenti diversi, difficoltà che non sempre riesce la sua abilità a superare. Così il Botticelli ripete per ben sette volte nel medesimo quadro la figura di Mosè nell'affresco della Sistina, rappresentante varî episodî della vita di lui.

All'opposto difetto, e materialmente forse più contrario all'unità della composizione, andarono altri artisti, che raffigurarono un fatto materialmente diviso in due quadri; ma di esso si dirà nell'ermeneutica.

Unità fittizia. — Ma non è raro che il soggetto dato a rappresentare non abbia in sè alcuna unità; e allora toccherà al genio dell'artista di crearla, perchè l'opera non riesca fredda e monotona. Ad esso tocca spesso la commissione di rappresentare la Vergine o il Signore in mezzo ad alcuni Santi. Per un artista medievale il più delle volte la questione della composizione era facilmente risoluta. Disponeva simmetricamente di qua e di là della figura principale i Santi richiesti, tutti nella medesima posizione o quasi, rivolti verso lo spettatore, come in parata, senza che l'uno si accorgesse dell'altro. Tale maniera, se in qualche caso può giustificarsi, in genere però riesce languida, senza forza, senza vita. E pure quest'unità ideale trascurarono anche alcuni artisti del rinascimento, nel resto abilissimi, come Andrea Del Sarto nella sua pur famosa Madonna delle arpie [1] e il Giorgione in quella di Castelfranco (fig. 11). Altri invece cercarono di attenuare tale difetto, come il Perugino [2], Filippino Lippi [3], il Francia [4], o di eliminarlo del tutto, come Palma il vecchio (fig. 12). Di questa unità ideale ha dato splendido esempio Raffaello nella sua Scuola di Atene.

quadri del Pinturicchio, del Botticelli, del Rosselli, del Ghirlandaio nelle pareti della Sistina, ecc., da Paolo Veronese nel Ratto d'Europa, e per opera del Seitz, nelle pitture della cappella tedesca nel santuario di Loreto.

(1) Firenze, Uffizi. Questo medesimo difetto si scorgerà, anche a prima vista, in alcuni monumenti sepolcrali dei Papi in S. Pietro, come in quelli di Clemente X, Alessandro VIII, Pio VII, Pio VIII, Gregorio XVI.

(2) Bologna, Pinacoteca.

(3) Bologna, Ch. di S. Domenico.

(4) Bologna, Pinacoteca.

Chi consideri materialmente il quadro famoso, non vi troverà che un'accolta di filosofi, per scuole, per tempo, differenti: persone dunque che non hanno alcun legame fra loro. Ma il

11. — Giorgione. La Vergine con SS. *(Fot. Anderson).*

genio dell'artista ha saputo appunto da questa mancanza trarre la sua unità, ponendo un gruppo in contrasto coll'altro, e tutti riunendoli nei due sommi, che sono a capo della gran famiglia filosofica, Platone ed Aristotile, a rappresentare l'unico

concetto della lotta cioè dell'ingegno umano per giungere al conoscimento del fine supremo della scienza, che è il vero. I gruppi dei dialettici, dei grammatici, degli aritmetici, dei musici, dei geometri, degli astrologi, mirabilmente varî nelle loro disposizioni e negli atteggiamenti, ciascuno per sè, si accentrano nei due grandi maestri, da cui sembra che derivi a tutti gli altri la luce, che su loro piove abbondante dall'alto della cupola dell'edificio immaginario, che tutti li accoglie.

12. — Palma il vecchio. Vergine con SS. *(Fot. Anderson).*

Distribuzione. — La disposizione delle figure è una necessaria conseguenza dell'unità, di cui si è ora discorso, ma la loro materiale distribuzione nello spazio deve ubbidire anche alle leggi dell'equilibrio delle masse, soprattutto per le opere di scultura, la cui statica ne potrebbe in qualche caso venire gravemente compromessa. A meno che il soggetto non lo esiga necessariamente, è grave difetto anche in pittura il raccogliere tutte le figure da una parte, e lasciare quasi vuota l'altra.

Oltre questa distribuzione, che la natura stessa domanda, si volle un tempo dagli artisti quella *secondo le altezze,* onde tanto per un gruppo scultorio, quanto per un gruppo pittorico, si stabilì, quasi canone, che le figure dovessero formare la figura, approssimativamente geometrica, della *piramide.* Tale canone è perfettamente arbitrario. Vi saranno, infatti, delle scene in cui tale figura geometrica risulterà dalla natura stessa del soggetto, come, per es., l'Ascensione del Signore al Cielo, o un'Apoteosi qualsiasi; altre invece richiederanno la linea orizzontale, come l'abboccamento o l'incontro di due personaggi. Dicasi press'a poco lo stesso dell'ordinare le figure sopra una linea *convessa,* come piace al Correggio, o sopra una linea *concava,* come fece Raffaello nel Trionfo della Fede o del Sacramento, o per una linea *diagonale,* quale scelse il Rubens nella scena della Deposizione dalla croce. Spesso tale ordinamento è conseguenza necessaria del soggetto che si rappresenta. Non può tuttavia negarsi che la disposizione su linea convessa giovi a fare risaltare l'oggetto che è nel mezzo, come quella in linea concava serve mirabilmente a portare gli sguardi degli spettatori verso il centro del quadro.

Tiziano, dice il Müntz (1), fu il primo a mettere nelle composizioni un movimento e nel medesimo tempo un'armonia inimitabile. Egli è un drammaturgo che sa disporre le masse, muovere i personaggi, graduare l'azione, abbondare di contrasti. In Paolo Veronese l'aggruppamento è ancora più libero, più ardito che in Tiziano. Egli vi porta una varietà ed una ricchezza di combinazioni sfuggita al Tiziano.

Varietà e chiarezza. — Disposizione e distribuzione delle figure, fatte secondo le norme accennate, varranno anche a dare all'opera d'arte quella varietà che è elemento di bellezza. Ma la varietà ha anche altri fattori. Lasciando stare per ora quella che nella pittura risulta dalla diversità dei colori e della luce, di che si dirà in appresso, essa si può anche ottenere dai diversi atteggiamenti e dalla varia posizione da dare ai singoli personaggi.

Anche qui deve servire di norma l'errore degli artisti medievali, che diedero alle lunghe teorie di Santi o di Sante la stessa posizione, collocandole tutte di prospetto o tutte di profilo, quasi tutte nello stesso generale atteggiamento, con

(1) *Hist. de l'art.*, ecc., 3, 451.

volti che paiono fatti sullo stesso stampo, colla medesima espressione, come in alcuni mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna ed in alcune pitture di S. Maria Antiqua al Foro Romano. Ma la varietà non deve andare a danno della chiarezza. Nè d'altra parte può pretendersi che questa risplenda nel medesimo grado in qualsiasi composizione. Un'assemblea di gravi personaggi, un concilio, un ricevimento, si presentano per se stessi chiari e ordinati; non così una battaglia,

13. — Signorelli. Giudizio universale. *Fot. Anderson).*

una rivolta di popolo, una danza. Che dovrà fare l'artista? Come nel primo genere d'avvenimenti avrà da introdurre un poco di varietà, per togliere la naturale monotonia della composizione, così nel secondo genere un certo qual ordine. Ma, si dirà, ciò è contro la verità. Certo; ma è anche certo che tra il vero ed il bello vi sono dei limiti, che non si possono oltrepassare, senza dare nel ridicolo e nel mostruoso. Come potrà un pittore ritrarre una notte buia, buia, senza introdurvi qualche lume? Come ritrarre una battaglia moderna, nel momento in cui il fumo della polvere toglie affatto la vista del campo, se, sforzando la verità, non immagini qualche

angolo sereno? Altrimenti, o non potrà dipingere che il fumo, o dovrà sempre rinunziare a raffigurare certe scene. Questi, e mille altri esempi che sarebbe facile arrecare, provano che vi sono molti soggetti naturali, che l'arte non può riprodurre, se non modificandoli in qualche parte. Raffaello e Tintoretto seppero conservare la chiarezza anche nelle rappresentazioni di grandi battaglie, Luca Signorelli (fig. 13) nella rappresentazione del giudizio universale. Invece nel medesimo soggetto Nicola Pisano (fig. 14) riesce confuso.

14. — N. Pisano. Giudizio universale. *(Fot. Alinari).*

Espressione. — Umile e ristretto sarebbe lo scopo delle arti figurative, se si limitassero a rappresentare la sola forma corporea dell'uomo. Questa nobilissima opera del Creatore non è composta di sola materia, ma tutta la pervade un'anima che le dà vita, sentimento, intelligenza, che forma con essa un essere unico e personale. Quest'anima traluce, attraverso il velo corporeo, nel lampo degli occhi, nel sereno della fronte, nel riso del labbro. Sdegnata corruga la fronte, aggrotta le ciglia, si morde le labbra, si caccia le unghie nelle gote, si straccia i capelli, apre la bocca alle grida. In preda all'amore

o al dolore o alla gioia, versa lagrime dagli occhi. Arrossa le guance per la vergogna o per pudore, sbianca o impallidisce per lo spavento e il timore. Se prega o spera, fissa gli occhi nel cielo; se dispera, torce torvo lo sguardo; se medita, china pensoso il capo, fissa gli occhi in terra.

Può forse l'artista fare a meno di esprimere nelle sue figure questa vita? « Perchè non imitate ancora l'indole dell'anima, dicea un giorno Socrate [1] al pittore Parrasio, o perchè forse non può esprimersi? ». « Ed in qual modo, rispondeva l'altro, si può esprimere ciò che non ha proporzioni, colore? ». E il filosofo: « Eppure non è forse vero che l'uomo guarda talora in modo amorevole, tal'altra in modo ostile? E ti pare che sia medesima l'espressione del volto per chi si interessa della sorte prospera ed avversa degli amici? No certamente. Dunque anche questa si potrà esprimere ». E Leonardo da Vinci: « Quella figura non sarà laudabile se essa, il più che sarà possibile, non esprimerà coll'atto la passione dell'animo suo » [2].

Una gran parte della forza educativa, che le arti plastiche possono esercitare su chi le contempla, dipende appunto dall'espressione. Come la lettura di un libro, quando sia scritto bene, è capace di muoverci a buone od a cattive azioni, e di spingerci a sublimi eroismi od a fatali aberramenti, non altrimenti un'opera d'arte, che sappia esprimere i sentimenti dei varî personaggi. Temistocle, dice la leggenda, non poteva dormire nel ripensare alla figura di Milziade, che insieme cogli altri capitani greci era rappresentato nella battaglia di Maratona, dipinta nel pecile di Atene. Tanto sentiva accendersi ad imitarlo nel combattere. Chi contempla i quadri dello spagnuolo Goya, dove ritrae i soldati francesi che fucilano gli Spagnuoli, e una lotta di popolani di Madrid coi soldati di Napoleone, non può non sentirsi inorridire l'animo e accenderlo di sdegno contro quei vili e prepotenti, e di pietà per gli oppressi. « Nel primo un cielo oscuro, il lume di una lanterna, un lago di sangue, un mucchio di cadaveri, una folla

(1) Senofonte, *Memorabili*, 3, 10. Aristotele ha un piccolo trattato della *Physiognomia*, dove ha delle osservazioni molto interessanti sui rapporti fra l'anima ed il corpo, sull'espressione delle passioni dell'animo, sul volto umano, nella fronte, negli occhi, nel naso, nelle labbra.

(2) *Trattato della pittura*, Edizione del Milanesi, 1890, parte 3ª, n. 364.

di condannati a morte, una fila di soldati francesi nell'atto di sparare; nell'altro cavalli svenati, cavalieri tirati giù di sella, pugnalati, pestati, lacerati ». Da quelle bocche par di sentire le grida di gioia feroce o di disperato dolore [1].

L'espressione artistica è l'*estrinsecazione per mezzo delle forme e dei colori di ciò che si agita nell'interno dell'uomo*. Ne segue che essa riguarda direttamente la figura umana; ma ove si tratti di un quadro, si estende anche all'ambiente che lo circonda, cioè allo sfondo, al colorito, agli accessori.

Oggetto precipuo dell'espressione sono le passioni e i sentimenti dell'animo e i diversi stati della mente.

Elementi dell'espressione. — L'espressione risulta dalla posizione del corpo *(ritto, piegato, in ginocchio, prostrato, disteso, supino)*; dai gesti o movimenti *(delle braccia, delle mani, delle gambe)*; dall'atteggiamento del volto *(diritto, piegato in avanti, in dietro, da un lato)*; dal colore che piglia la pelle e dalle varie modificazioni che prendono la fronte, le ciglia, le palpebre, il naso, la bocca, e soprattutto dal modo di guardare dell'occhio. Così tutte le varie parti del corpo sono altrettante lingue, che manifestano gl'interni sentimenti, secondo l'antico motto: *tot linguae, quot membra viro.*

Fra questi elementi ve ne hanno alcuni che possono essere convenzionali, come certe posizioni della persona e certi gesti, che mutano secondo i tempi o le nazioni, ed altri che sono naturali e permanenti, perchè vengono dal fondo della natura, che è comune in tutti gli uomini, come certe espressioni del volto. Essi sono così distinti fra loro, che trovansi artisti difettosi in alcuni, mentre si mostrano abili nel fare uso degli altri. La mancanza di espressione, che dipende dalle modificazioni del volto, è generalmente un difetto del periodo arcaico di un'arte, perchè è la più difficile a ritrarsi. Nell'arte greca, essa manca non solo negli artisti del v secolo a. C.; ma in parte anche nello stesso periodo classico, soprattutto nelle statue dei Numi. Il Lechat [2] tenta di spiegare perchè Fidia e i suoi scolari nelle sculture del Partenone ci presentino delle creature umane, che non lasciano vedere sopra il loro viso nessuna espressione particolare, nessun riflesso di un determinato pensiero, di un'anima insomma.

(1) De Amicis, *Spagna*, Barbera, pag. 151.

(2) *Phidias et la Sculpt. grecque au V^e siècle.* Paris, Rouam, pag. 111.

Ma, in verità, il dire che « l'anima serena di quelle divinità non esige dal volto di essere interprete dei suoi sentimenti, che in quel momento non ha », sembra piuttosto una scusa; non accorgendosi che per salvare l'artista dal difetto di avere mancato di espressione, fa apparire insensibili quei numi, che pur sappiamo dai Greci stessi a quante e quali passioni li fingevano soggetti. Anche gli artisti, che dipinsero nelle catacombe cristiane, seppero bensì dare alle loro figure la posizione e il movimento conveniente, ma spesso non riuscì loro di atteggiare il volto al sentimento corrispondente.

In seguito però l'arte cristiana adulta, oltre che alla bellezza della forma corporea, attese ad esprimere, non solo tutta la gamma dei sentimenti puramente umani, ma anche quelli che la religione di Gesù Cristo ha saputo infondere o suscitare nel cuore dell'uomo.

Variabilità dell'espressione. — A giudicare rettamente dell'espressione di un'opera d'arte, oltre l'esame dei predetti elementi, ricordi lo studioso che la manifestazione dei sentimenti e delle passioni varia non solo *secondo la natura particolare di ciascuna*, ma secondo le *varie indoli, età, condizioni sociali, abitudini, nazioni dei personaggi rappresentati*. È un gruppo questo di elementi sì delicati, che costituisce uno dei più gravi problemi per l'artista nel suo lavoro e pel critico nel suo giudizio. Così si comprende come quell'acuto intelletto di artista, che fu Leonardo da Vinci, impiegasse circa sedici anni a dipingere nel volto a Cristo ed agli apostoli i sentimenti di cui dovevano essere variamente agitati i loro cuori in quella memoranda ultima Cena.

Sarà quindi necessario di fermarci brevemente ad illustrare questi singoli elementi, onde si giovi lo studioso dell'arte, per apprezzare più giustamente il valore delle opere, che abbia sotto gli occhi.

La passione in se stessa. — Rispetto alla natura particolare delle passioni, la cui classificazione varia presso i filosofi morali ed i fisiologi [1], è da osservare:

[1] Gli stoici ne numeravano 4 primitive (desiderio, gioia, tristezza, paura) e 32 secondarie; gli epicurei le riducevano a 3 (gioia, dolore, desiderio). Aristotele e S. Tommaso ne contano 11, S. Agostino e Bossuet le riducono tutte all'amore. La medicina moderna le divide, secondo la loro influenza nell'organismo, in piacevoli e dolorose, in eccitanti e debilitanti, persistenti o passeggere, ecc.

1° *Che alcune hanno maggiore influsso nel corpo,* e per conseguenza nell'aspetto *esterno,* di altre. Così, per es., lo sdegno, il furore a rispetto dell'odio.

2° Che v'hanno di quelle che *trovano l'adeguata loro espressione nel solo volto,* sebbene s'integrino meglio coll'aggiunta della posizione e dell'atteggiamento. Basterà, per es., la sola testa del Laocoonte per esprimere il dolore fisico, sebbene vibri spasimante anche in tutte le membra, e quella del Cristo di Leonardo da Vinci per significare il dolore morale. Altre invece abbisognano anche degli altri due elementi, come il sentimento della venerazione, della preghiera, alla cui espressione concorre il ripiegamento del corpo o la posizione delle mani.

3° Che *una stessa passione ha varî gradi di eccitazione,* o la si consideri in se stessa, o in riguardo al suo oggetto. Così lo sdegno e la rabbia; la paura, il terrore, lo spavento; il dolore, il tormento, lo strazio; la contentezza, la gioia, il tripudio, l'estasi, formano un crescendo d'eccitazione, che si manifesta sensibilmente, e di cui deve tener conto l'artista. Al medesimo modo non sarà indifferente se, dovendo rappresentare la passione dell'amore, batta questo nel cuore di un amico, o di una sposa, o di una madre [1].

La passione negl'individui. — Quanto alle varie indoli, età, condizioni sociali, abitudini, nazioni dei soggetti rappresentati, è noto che qualsiasi passione, pure avendo un fondo comune, in altro modo si manifesta in un temperamento forte e in uno debole: un fanciullo, côlto da un dolore fisico, piangerà a dirotto; ad un uomo spunterà appena dal ciglio una lagrima; darà per esso in ismanie scomposte una donna del volgo, mentre lo sopporterà nobilmente una distinta matrona; chi già è da tempo sotto la sferza del dolore muoverà appena

[1] A questo, dicono, non ebbe occhio Timante nel rappresentare il sacrificio d'Ifigenia. Atteggiò Calcante a mestizia, Ulisse ad una maggiore, Menelao appariva accasciato dal dolore; onde quando si accinse a figurare il dolore del padre della vittima, gli mancò il modo di potere sforzare oltre il dolore, onde col fargli nascondere il volto da un lembo del pallio ingegnosamente nascose la sua imperizia o impreveggenza.

Il Lessing nondimeno osserva acutamente, che ciò fece, non per imperizia, ma perchè avrebbe dovuto forzare tanto l'espressione del volto che questo ne sarebbe rimasto gravemente deformato; il che non volle, per mostrare il suo profondo ossequio alle leggi supreme del bello.

un lamento; gitterà invece al primo momento forti grida chi sia addentato da una fiera, e mentre uno Spartano, sia pure giovane, sarà quasi impassibile al morso di un uccello di rapina, che ha nascosto sotto il manto, o sotto la sferza che lo flagella a sangue (1), griderà invece un molle Sibarita al più lieve dolore.

In modo poi particolare è da attendere al gesto; poichè, sebbene ve ne sieno dei naturali e comuni, ve ne hanno altri che sono convenzionali e proprî di un'età o di una nazione. Così il sollevare la destra presso gli antichi era augurio di felicità, il ricevere un dono od un oggetto qualsiasi colle mani velate era segno di venerazione, e il tenere al mento una mano, comunemente la destra, significava dolore e lutto. È chiaro che solamente i primi debbono corrispondere al momento psicologico, in cui s'immagina il personaggio figurato.

Dalla gesticolazione poi, più o meno composta, si distinguerà, per es., un napoletano da un inglese, e, in segno di venerazione, mentre un settentrionale inclinerà appena la persona, un meridionale la piegherà in due ed un orientale si prostrerà addirittura.

Moderazione nell'espressione. — Ma, qualunque sia lo speciale atteggiamento, conviene sempre guardarsi dall'esagerazione. Se è vero infatti ciò che osserva Leonardo da Vinci (2), che una figura senza gesti è due volte morta, cioè morta perchè non è viva e morta nella sua azione, è errata anche l'opinione volgare che crede tanto più bella ed efficace l'espressione, quanto è più forte e violenta.

Ciò non solo contrasta a quei canoni estetici che non tollerano, come dicemmo, deformazioni nel volto, ma contraddice alla natura stessa. Le passioni infatti, più profondamente sentite, non sono quelle che si manifestano con maggior violenza all'esterno (3). Niente di più facile per simulare ammirazione, dolore, che distendere le braccia, contrarre i lineamenti del volto, inclinare la testa fortemente, od aprire largamente la bocca. Al contrario v'ha tale leggera inflessione dell'occhio o della fronte, tal lieve movimento delle labbra, tale

(1) Cicerone, *Tusc.*, Disp. II, 14.

(2) *Trattato della pittura*, parte 3a, n. 365.

(3) È fisiologicamente provato che un dolore intenso non dà luogo al pianto, onde a ragione il Metastasio cantava « Piccolo è il duol, quando permette il pianto ».

arieggiamento della testa, tale direzione della mano o dello sguardo che partono certamente dal fondo dell'anima [1]. Sarà quindi agevole per un artista il rappresentare un atto violento; tanto sono evidenti e facilmente imitabili le sue caratteristiche. Il rappresentare invece il momento, in cui la passione frenata e dissimulata ribolle in fondo al cuore, come il fuoco nelle viscere di un vulcano, e sta lì lì per esplodere, è abilità di artisti sommi.

Un altro inconveniente poi dell'espressione sforzata si è che genera spesso disgusto nello spettatore, che non mancherà di battezzare come teatrale opera siffatta, la quale, invece di prestare ali alla sua fantasia per volare più in alto e immaginare qualche cosa di più commovente, che non sia quello che vede coi suoi occhi, lo lascerà freddo e indifferente.

A giudicare poi della naturalezza dei movimenti e dei gesti, avverti che, se l'artista abbia voluto rappresentare un commovimento forte e subitaneo, dovrà concentrare questo nell'atteggiamento del volto, giacchè le impressioni fisiche da esso causate non si diffondono subito nelle membra del corpo, ma ordinariamente in quello trovano il primo riflesso. Che se il movimento repentino è causato da un oggetto esterno, che non si trovi innanzi alla persona, quegli che si muove, dice Leonardo da Vinci [2], torce prima all'oggetto il senso più necessario, che è l'occhio, lasciando stare i piedi al primo posto, e solo muove le coscie insieme con i fianchi e i ginocchi, verso quella parte, dove si volta l'occhio.

Analisi dell'espressione. — Tali osservazioni dimostrano quanto sarebbe conveniente anche al giovane studioso di *osservare direttamente la natura* con uno studio attento, paziente, minuto, metodico, come è dovere dell'artista. Ma, ove questa conoscenza diretta non gli sia possibile, almeno su larga scala, potrà giovarsi, oltre che *delle molteplici osservazioni fatte da altri* sul medesimo argomento, e raccolte in trattati speciali [3], dello *studio metodico delle opere stesse* dei più celebrati artisti. Gli sarà certo più facile di svolgere a centinaia e centinaia le riproduzioni, che, anche dei più interessanti particolari, oggi

(1) De Grimouard, *Guide de l'art chrétien*, (Paris, 1872, I, 228).

(2) *Trattato della pittura*, parte 3ª, n. 368.

(3) V. Gamba A., *Lezioni di anatomo-psicologia*, Paravia, 1879. — V. Lombardini A., *Anat. pittor.*, e la bibliogr. a pag. 185, Hoepli, 1907.

si hanno delle loro opere, e osservare come l'artista abbia saputo risolvere in pratica il problema arduo dell'espressione. Nel che fare egli, giudice modesto e non artista di professione, non si lascerà trascinar dietro dai canoni di un gretto convenzionalismo, quando abbia anche presente alla mente che la natura è sì varia e feconda, che si può uscire dalla formola artistica studiata, pur rimanendo nel campo dell'espressione vera. Ad indirizzare il giovane in questo studio metodico, o meglio, a dargli una traccia del lavoro più largo, più compiuto che dovrebbe fare da sè, ne proporrò qui alcuni esempi. I quali non sono stati scelti direi quasi *a priori*, come se si pretendesse di fare indovinare, per così dire, da una espressione di un volto di un personaggio ignoto, quale è la passione o il sentimento, che in quel momento lo agiti, studio molto difficile e quanto mai incerto e pericoloso; ma da un semplicissimo criterio pratico, che sarà inteso facilmente per mezzo di un esempio. La famosa leggenda di Medea e Giasone, trattata dall'antica e moderna letteratura, ci descrive a vivi colori il carattere crudele di questa donna, che, dimentica dell'amore di madre, trama di uccidere i suoi figli stessi per vendicarsi del tradimento di Giasone. Quando dunque si abbia innanzi raffigurato, o in pittura o in scultura, un simile soggetto, si è in diritto di ritenere che l'artista abbia voluto nel volto di quella donna esprimere l'odio atroce e il desiderio di vendetta che le dovea tormentare il cuore. Come è riuscito l'artista? Quali sono i mezzi particolari di cui si è servito? Questo è ciò che deve formare l'oggetto della sua attenta osservazione. È dunque questo uno studio *a posteriori*, che parte cioè da un dato positivo, quale è il fatto o il soggetto in precedenza conosciuto, e che risale ad osservare, come l'artista abbia risoluto il problema dell'espressione da quel fatto medesimo voluta. E in questo studio dovrebbe scegliere di preferenza quelle rappresentazioni, che riguardano un identico soggetto, i cui particolari gli sieno noti in modo da conoscere di quali sentimenti, di quali affetti, di quali passioni debbano essere animati i singoli personaggi che vi prendono parte. E per notare più facilmente il difetto o l'eccesso di espressione, che per avventura ci fosse, gli gioverà molto di mettere a confronto opere di artisti di mediocre e di sommo valore, perchè allora le differenze gli balzeranno subito innanzi agli occhi, e quindi anche le mancanze.

Attenzione [1]: *auditiva* [2]: - di un *suono*. - Statua di Narciso che ascolta l'eco (Napoli, M.); (fig. 15). - Figura seduta a sinistra di Apollo nel Parnaso di Raffaello (Roma, Vaticano). - Gli angeli musicanti di Melozzo da Forlì (Roma, Pinacoteca Vaticana). - Il concerto, attribuito già al Giorgione (Firenze, Pitti): - di un *discorso*. - Discorso di S. Paolo ad Atene di Raffaello (Roma, Arazzo Vaticano). - Apollo e Marsia di Raffaello? (Parigi, Louvre). - Le donne che ascoltano una predica di S. Lorenzo del Beato Angelico (Roma, Vaticano, Cappella di Nicolò V) (fig. 16). - Il tributo di Gesù di Masaccio (Firenze, Cappella Brancacci). - La predica di S. Giovanni nel deserto di Masolino (Castiglione d'Olona, Battistero). - La disputa di Santa Caterina di Masaccio

15. — Narciso che ascolta l'eco.

(1) Avendo innanzi l'opera d'arte gioverà anche molto il metterla a riscontro colle osservazioni, che, su ciascuna passione, sono state fatte sulla natura viva. Eccone qualche esempio. Per esprimere l'attenzione l'uomo mette in movimento il muscolo frontale, che, sollevando la pelle di questa regione, l'accartoccia in senso trasversale. Le rughe si disegnano concentriche alla curvatura del sopracciglio e si ricongiungono nella parte mediana della fronte, disegnando una curvatura a concavità superiore. In pari tempo le sopracciglia sono esse pure sollevate e modificate nella loro curvatura, le palpebre seguono il loro movimento, il campo oculare è più esteso, l'occhio fisso, la fisionomia dolcemente animata, mentre restano nello stato di calma le altre parti della faccia. LOMBARDINI, op. cit., pag. 145.

(2) Nell'attenzione auditiva si avvicina anche l'orecchio all'origine del suono, inclinando il capo sopra una spalla, dalla parte donde viene.

(Roma, Chiesa di S. Clemente) [1]. - S. Agnese di Andrea del Sarto (Pisa, S. Maria Maggiore).

Attenzione visiva [2]: Gioele (fig. 17). - Zaccaria, Daniele, le Sibille Eritrea, Persica di Michelangelo (Roma, Sistina).

16. — B. Angelico. Predica di S. Lorenzo. *(Fot. Anderson).*

- S. Bonaventura nel Trionfo del Sacramento di Raffaello (Roma, Vatic.). - Apollo Sauroctono (Museo Vatic.). - Lo Jenner del Monteverde.

(1) Tanto nell'attenzione uditiva che nella visiva conviene osservare che, oltre i segni caratteristici, proprî di queste due funzioni percettive, si aggiungono quasi sempre quelli che derivano, in chi legge o in chi ascolta, dai sentimenti diversi, che può suscitare il leggere o l'ascoltare. Così una lettura che riesca piacevole dipingerà anche, nel volto del lettore, il contento che ne prova, un discorso vibrante di amore per Dio, o per la Patria, che fulmina il vizio, o che accende all'odio, alla vendetta, al dispregio, o che racconti cose inaudite, meravigliose, ridicole, dovrà riflettere sul volto degli ascoltanti quei diversi atteggiamenti che a ciascuna di queste passioni convengano.

(2) Nell'attenzione visiva si porta anche il capo in avanti.

17. - Michelangelo. Gioele. *(Fot. Anderson).*

Meditazione, Riflessione(1). — Lorenzo De Medici (fig. 18) di Michelangelo (Firenze, Cappelle medicee) e il Geremia del medesimo (Roma, Capp. Sistina). - Il Pio VI di Canova (Roma, S. Pietro in Vatic.). - S. Giovanni Battista di G. Reni (Roma, Gall. Corsini).

Ispirazione (2). — La Sibilla Cumana di Guido Reni (Firenze,

(1) Anche qui, come nell'attenzione, la fisionomia assume aspetti diversi, a seconda delle passioni, che possono, o no, accompagnare il meditare o riflettere. La fisionomia in chi pensa, senza passioni o patema d'animo, è composta, l'occhio semichiuso, lo sguardo sereno, la fronte abbassata, la cute intercigliare corrugata, la bocca chiusa.

Quando le sopracciglia sono increspate, allora al pensiero si accoppia il sentimento e la passione. Vi aggiungono poi forza alcuni gesti, come il portare la mano alla fronte, al mento, alla bocca, il chinarsi della testa sul petto o l'appoggiarla sul gomito.

(2) L'ispirazione, o s'immagina venire dall'alto, quasi da un essere nascosto, e però l'ispirato volge il volto e gli occhi verso il cielo e tende le orecchie

18. - Michelangelo. L. De Medici. *(Anderson).*

Pitti) e di Raffaello (Roma, Santa Maria della Pace). - Il S. Tommaso d'Aquino di G. Barbieri (Bologna, Chiesa di S. Domenico). - S. Giovanni Evangelista del Correggio (Parma, Chiesa di S. Giovanni) e il medesimo di C. Dolci (Firenze) (fig. 19). - La Sibilla Tiburtina che predice ad Augusto il Messia di B. Peruzzi (Siena, Chiesa di Fontegiusta).

19. - Dolci. S. Giov. Evangel. *(Fot. Anderson).*

Sorpresa, Ammirazione, Stupore [1]. — Le figure di sinistra in basso del Miracolo di Bolsena di Raffaello (Stanze Vat.). - San Girolamo che leva la spina al leone; figure di destra del Pinturicchio (Roma, Santa Maria del Popolo). — Le pie donne e Gesù risorto del Guardabassi (fig. 20) (Roma, Acc. di S. Lucca). - Il Miracolo di S. Domenico di Benozzo Gozzoli (Milano, Pinacoteca Brera). - San Pietro che risuscita Tabita e risana uno storpio di Masolino (Firenze, Cappella Brancacci). - La disputa di Gesù coi dottori

verso la medesima parte, o si finge che ascolti misteriose parole da un essere visibile (genio, angelo, ecc.) come l'Isaia di Michelangelo nella Sistina, che rivolge la testa, in ascolto, verso un angioletto che pare gli stia svelando le future gesta del promesso Messia. Talora l'ispirato drizza lo sguardo verso un punto lontano, tutto immerso in quella luminosa visione, dove scorge l'avvenire ad altri ignoto, come l'Ezechiello del medesimo Michelangelo nella vôlta della Sistina.

[1] Questi tre sentimenti costituiscono un crescendo d'intensità nel quadro mimico dell'espressione, con qualche differenza d'atteggiamento. In tutte e tre la persona si piega più o meno indietro, le braccia si allargano, le palme delle mani si distendono verso l'oggetto che è causa di tale sentimento. — Nell'ammirazione gli occhi si aprono e brillano e la bocca, aprendosi, si atteggia ad un lieve sorriso. — Nello stupore lo sguardo resta fiso ed immobile, la bocca si apre.

del Luini (Saronno, Santuario della Vergine). - L'Assunzione della Vergine di Raffaello (Roma, Pinacoteca Vaticana). - L'Ascensione di Gesù Cristo del Pacchiarotti (Siena, Pinacoteca).

Estasi (1). — Il volto dell'Assunta del Tiziano (Venezia, Chiesa dei Frari). - S. Caterina di G. A. Bazzi (Siena, Chiesa

20. — Guardabassi. Cristo risorto.

di S. Domenico). - S. Teresa del Bernini (Roma, Chiesa della Vittoria). - L'Assunta di G. Reni (Castelfranco, Chiesa). - Il volto di Gesù Cristo nella Trasfigurazione (Pinac. Vatic.) e quello di S. Cecilia (fig. 21) (Bologna, Pinac.), entrambi di Raffaello.

Venerazione, Adorazione (2). — Adorazione dei Magi del Ghirlandaio (Firenze, Spedale degl'Innocenti). - La Vergine

(1) L'occhio levato in alto con slancio della persona, o l'occhio chiuso ed abbandonato della persona, come nello svenimento.

(2) La venerazione e l'adorazione, come la divozione e la preghiera, sono sentimenti così affini, che il più delle volte si confondono insieme. La prima tuttavia, sebbene abbia una medesima espressione mimica della seconda, è meno intensa, e negli atteggiamenti è più ritenuta. Chi venera, di solito non piega che il volto, o inarca la per-

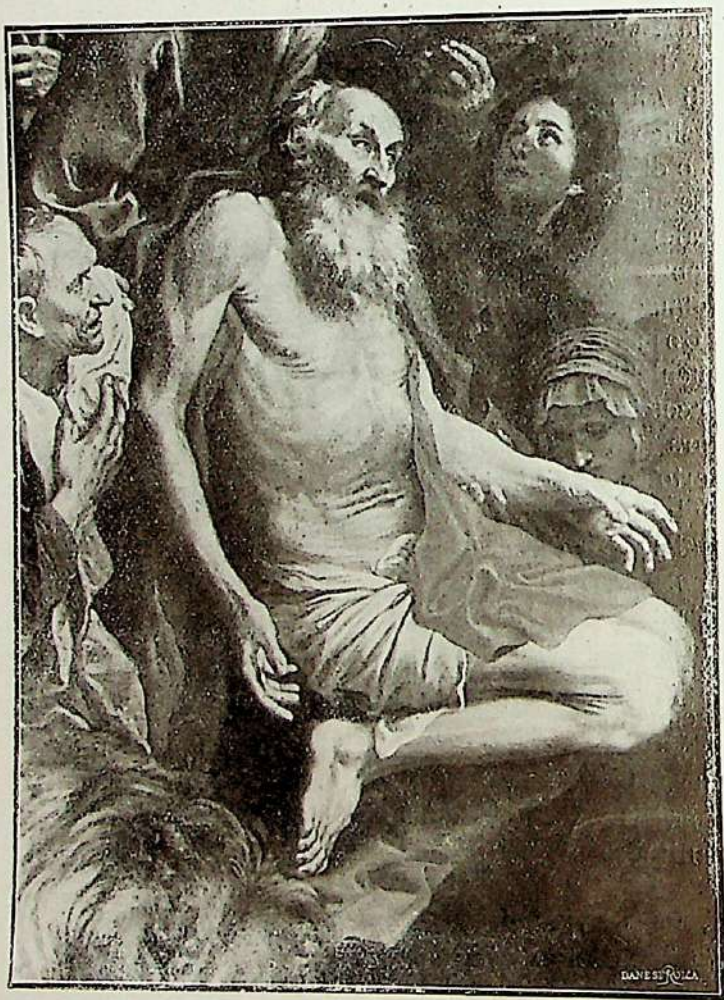
adorante il Bambino di L. Di Credi (Firenze, Uffizi), del Bonfigli (Perugia, Pinacoteca), del Baldovinetti (Firenze, Uffizi). - Morte di S. Francesco del Ghirlandaio (Firenze, SS. Trinità).

Divozione, Preghiera [1]. — Il Viatico di L. Morelli (Roma, Galleria nazionale di arte mderna). - Gli Angeli del Beato Angelico (Firenze, Uffizi) o di Duccio di Boninsegna (Siena, Cattedrale) o di Botticelli (Firenze, Uffizi). - San Girolamo che riceve la Comunione del Domenichino (Roma, Pinacoteca Vaticana) (figura 22). - Cristo all'orto dello Spagna (Londra, Galleria Nazionale) e di C. Dolci (Firenze, Galleria Pitti) e Santa Lucia del medesimo (Firenze, Uffizi). - San Nilo del Domenichino (Grottaferrata, Badia). - Clemente XIII del Canova (Roma, San Pietro) (figura 23). - La Vergine col Bambino e Santi del Parmigianino (Bologna, Pinacoteca).

21. — Raffaello. S. Cecilia. *(Fot. Anderson).*

sona; chi adora, si pone ginocchioni, o si prostra tutto intero al suolo. Nella Vergine adorante il Bambino alcuni artisti, considerandola come pura creatura, la rappresentano ginocchioni come qualsiasi altro personaggio, altri, ricordando che ella è anche madre di quel fanciullo divino, la raffigurano invece seduta.

(1) La divozione si può manifestare anche nella semplice compostezza della persona, negli occhi bassi, talvolta lacrimosi, nel volto dimesso. La preghiera, che ha varî gradi d'intensità, fino alla supplica, oltre le mani giunte o le braccia distese, quando sia fiduciosa innalza il volto, fissa gli occhi in cielo, ed ha il sopracciglio un poco sollevato nel mezzo e la bocca semiaperta. Abbassa il volto e gli occhi, quando in essa prevalga piuttosto l'umiltà.

Benevolenza, Compiacenza, Compassione, Amicizia, Amore, Carità [1]. — Angelo che guarda il Bambino nella Madonna detta di S. Girolamo del Correggio (Parma, R. Pinac.). - La visione di S. Bernardo di Filippino Lippi (Firenze, Chiesa della

22. — Domenichino. S. Girolamo.

(1) Non è qui il caso di parlare delle relazioni che intercedono fra questi varî sentimenti. Essi, più che per determinato mutamento fisionomico, si differenziano fra loro per tratti caratteristici, relativi al carattere morale, al soggetto ed all'azione. Nella benevolenza, come nella compassione, le sopracciglia sono abbassate, il capo inclinato, lo sguardo diretto al soggetto della nostra benevolenza, la bocca semiaperta, come per dare conforto.

Badia). - SS. Anna e Gioacchino del Carpaccio (Venezia, Museo Correr). - Bradamante e Fiordispina di Guido Reni (Firenze, Uffizi). - Euridice ed Orfeo (fig. 2). - Gruppo di due Muse nel Parnaso di Raffaello (Stanze Vat.) (fig. 24). - S. Giovanni lascia la casa paterna di F. Filippo Lippi. - S. Lorenzo che fa la carità del B. Angelico (Roma, Vat., Cappella di Nicolò V). - La Sacra Famiglia sotto la querce di Raffaello (Madrid, Museo del

23. — Canova. Clemente XIII. *(Anderson)*.

24. — Raffaello. Due Muse. *(Anderson)*.

Prado) (fig. 25). - La Madonna del cardellino di Raffaello (Firenze, Uffizi) e lo Sposalizio della Vergine dello stesso (Milano, Brera).

Gratitudine. — La Pesca miracolosa di Raffaello (Londra, M. Vittoria). - La creazione d'Eva (Michelangelo, Roma, Sistina). - La Risurrezione di Lazzaro di Sebastiano del Piombo (Londra, Gall.). - L'arcangelo Raffaele e Tobia del Biliverti (Firenze, Pitti) (fig. 26).

Dolore ([1]). — *Fisico*. — Il Galata moribondo (Museo Capitolino). (Vedi fig. 7). - Marsia che sta per essere scorticato (Roma, Palazzo dei Conservatori al Campidoglio). - L' *Ecce Homo* di G. Reni (Roma, G. Corsini; Bologna, Pinacoteca). -

25. — Raffaello. La Sacra Famiglia. *(Fot. Anderson)*.

([1]) Il dolore, che la grande ricchezza di elementi mimici, espressivi potrebbe far credere una delle passioni più facili ad essere rappresentata, offre invece ardue difficoltà al pittore ed allo scultore. Poichè questi non solo devono tener presenti le *sue diverse qualità e i suoi differenti gradi*, se fisico, se morale, se di un fanciullo, se di un uomo, se calmo, se disperato, se leggero, se atroce, come fu sopra notato, ma

S. Sebastiano di G. A. Bazzi (Firenze, Uffizi). - Laocoonte (Museo Vaticano) (fig. 27). — *Dolore morale.* — S. Domenico e S. Francesco nella Crocifissione di G. Cristo del B. Angelico. - La Pietà di Michelangelo (Roma, S. Pietro). - Deposizione

26. — Biliverti. L'Arcangelo Raffaele. *(Fot. Alinari).*

hanno anche a curare che non deturpi talmente il volto da renderlo intollerabile, esagerato e perfino anche ridicolo. Il muscolo, che coi suoi movimenti contribuisce alla espressione del dolore, è il sopraccigliare, il quale contraendosi avvicina le teste dei sopraccigli, tirandole in alto e in dentro, e dà loro una direzione obliqua. Così nello spazio sopraccigliare si designano delle piccole rughe verticali, e

di Cristo di Raffaello (Roma, Galleria Borghese); di Giotto (Padova, C. Scrovegni), del Luini B. (Milano, Chiesa della Passione). - Il volto di G. Cristo nell'ultima Cena di Leonardo Da Vinci (Milano, S. Maria delle Grazie). - Sotto la Croce del Mazzoni (Modena, Chiesa di S. Giovanni). - La deposizione di Gesù Cristo dalla Croce del Correggio (Parma, Pinac.) (fig. 28). - Il lamento sul cadavere di G. Cristo di V. Foppa (Berlino, Museo), di L. Signorelli (Cortona, Catted.), di A. Del Sarto (Firenze, Pitti). - La Morte della Vergine di Bartolo di Maestro Fredi (Siena, Pinac.).

27. — Laocoonte.

Tristezza [1]. — Stele funebri attiche (Atene, Museo). - Il Sacrificio di Ifigenia (Napoli, Mus. Naz.). - I Genî del Canova (Roma, San Pietro in Vatic. - Monumento di Clem. XIII e degli Stuart). - Leonora d'Este e Tasso del Morelli (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna) (fig. 29). - Vergine del Molinari (Parma, Galleria).

contemporaneamente nella parte mediana si contraggono le fibre del muscolo frontale. Ad esso si congiunge la depressione degli angoli della bocca, per la contrazione dei muscoli triangolari o *depressores anguli oris*. Nel dolore morale, in cui succede spesso l'abbattimento e la malinconia, le palpebre si abbassano, l'occhio s'infossa, la pelle delle guancie e delle labbra diviene floscia.

[1] Se la tristezza è abituale, la faccia e la sclerotica si tingono di un colore pallido giallognolo, l'occhio s'infossa, il sopracciglio si abbassa, la fossetta intercigliare e la fronte si corrugano; lo sguardo è fisso, il capo inclinato alquanto innanzi, la bocca chiusa, le labbra alquanto allungate, le guancie infossate, il portamento severo. (Gamba A., *Lez. di Anatomo-psicologia*, Paravia, 1879, pag. 374).

Pentimento [1]. — S. Girolamo di Leonardo Da Vinci (Roma, Pinacoteca Vaticana) (fig. 30), di V. Foppa (Bergamo, Accademia Carrara), di Tiziano (Parigi, Louvre). - S. Margherita

28. — Correggio. Deposizione. *(Fot. Anderson).*

del Tiziano (Madrid, Prado). - La Maddalena del Pomarancio (Roma, Gall. Barberini), di G. Procaccini (Milano, Brera), di

(1) Il pentimento ha la stessa espressione fisionomica della tristezza, ma il labbro inferiore ed il mento sono alquanto più allungati e lo sguardo è concentrato e rivolto verso terra: altra espressione ha tale sentimento quando sia unito alla speranza e alla preghiera, altra quello, se congiunto all'odio e al desiderio di vendetta.

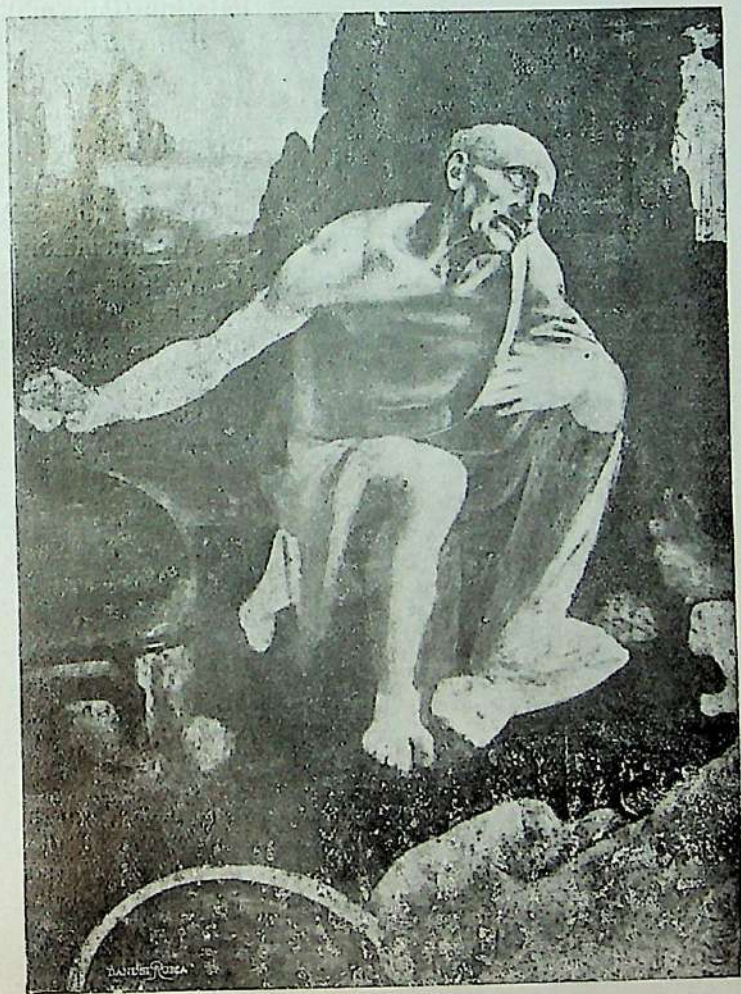
C. Dolci (Firenze, Uffizi). - Il S. Pietro del Guercino (Napoli, Museo). - Conversione di S. Paolo di Raffaello (Arazzi, Vatic.). - Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso, della scuola di Raffaello (Logge Vaticane).

Disperazione (1). — Figura di un dannato che si copre metà del volto colla mano nel Giudizio universale di Michelangelo

29. — Morelli. Leonora d'Este e Tasso.

(Roma, Sistina) (fig. 31). - La Disperazione (Padova, Cappella Scrovegni), La Strage degl'innocenti, S. Francesco e la morte del Cav. di Celano, di Giotto (Assisi, Basilica superiore, Storia XVI). - Il giudizio universale di L. Signorelli (Orvieto, Cattedrale) e del B. Angelico (Firenze, Galleria dell'Accademia, già Galleria d'arte antica e moderna).

(1) La fronte è corrugata dall'alto in basso; i capelli scompigliati e quasi ritti; le sopracciglia corrugate verso il naso, l'occhio rosso, lo sguardo incerto, le labbra livide tratte all'indietro; dalla bocca aperta cade talora spumante la bava; il collo turgido, il petto ansante.

Superbia, *Orgoglio* [1], *Disprezzo*, *Scherno* [2]. — Il Caino del Biscarra (Torino, R. Gall.). - L'Agar cacciata da Abramo del Guercino (Milano, Brera). - L'Apollo di Belvedere (Museo Vatic.). - Cristo deriso di Domenico Morelli. - Giuseppe ebreo

30. — L. da Vinci. S. Girolamo. *(Fot. Anderson).*

(1) Innalzamento del tronco del collo e delle sopracciglia, sollevamento del capo in alto in modo da scoprire l'apertura nasale, sguardo fiero, fisso che va dall'alto in basso, palpebre abbassate, bocca strettamente chiusa con la protusione del labbro inferiore, che genera un ghigno beffardo; dilatazione ampia del torace, mimica delle braccia tendente ad acquistare maggiore potenza.

(2) Il labbro superiore viene alquanto sollevato, il naso tirato alquanto in su con le narici dilatate;

spiega il sogno ai suoi fratelli, della Scuola di Raffaello (Logge Vaticane). - I figli di Noè della scuola di Raffaello (Roma, Logge vaticane) e nel musaico della cappella Palatina (Palermo).

31. — Michelangelo. Un dannato. *(Anderson)*.

Paura, Timore, Terrore, Spavento (1). — Il Bambino Gesù nella presentazione al tempio di Giotto (Padova, C. Scrovegni) (fig. 32). - La Annunciazione di M. V. del Donatello (Firenze, Santa Croce (fig. 37). - Gli Apostoli nell'ultima Cena di L. da Vinci (Milano, S. Maria delle Grazie) (fig. 33). - Gl'Innocenti di G. Reni (Bologna, Pinac.). - L'uomo che regge l'ossesso nella Trasfigurazione di Raffaello (Roma, Pinac. Vatic.). - Il diluvio di Michelangelo (Roma, Sistina). - Sansone e i Filistei di Iacopo da Ponte (Dresda, Gall.). - La Morte di Anania di Raffaello

il labbro inferiore è spinto in avanti; gli occhi quasi chiusi; increspamento delle sopracciglia; lo sguardo scorre obliquamente e il capo e il tronco si portano dal lato opposto a quello che forma l'oggetto del nostro disprezzo (LOMBARDINI, op. cit., 176, 178).

(1) I caratteri fisionomici comuni di questi sentimenti, che crescono l'un sopra l'altro d'intensità, sono il corrugarsi della fronte, il sollevarsi del sopracciglio e delle palpebre superiori e del campo oculare. Gli occhi si spalancano, lo sguardo corre incerto, le narici si dilatano leggermente, gli angoli della bocca aperta sono tirati in fuori e indietro, la persona sta immobile e un pallore gli si diffonde sul volto, che nel terrore e spavento diviene cadaverico. In questi due ultimi sentimenti gli occhi si fissano sull'oggetto che ne è causa, i capelli si rizzano, le braccia si protendono avanti, come a ripararsi contro la causa che c'incute tal sentimento o si portano sopra la testa. Nell'orrore gli occhi rifuggono dall'oggetto ributtante, la bocca è semichiusa, le labbra tratte indietro in modo da scoprire gli incisivi.

(Arazzi, Vatic.). - I Vespri Siciliani di D. Morelli. - S. Pietro che cammina sulle acque, di Giotto (Roma, S. Pietro). - S. Pietro martire del Domenichino (Bologna, Pinac.) (fig. 34).

32. — Giotto. La presentazione al tempio. *(Fot. Anderson)*.

Odio, Sdegno, Rabbia, Furore [1]. — Giuda nell'ultima Cena di L. Da Vinci (Milano, S. Maria delle Grazie). - Gesù

[1] Nell'odio i sopraccigli si corrugano fortemente, l'occhio poco aperto guarda obliquo, le labbra si stringono forzatamente; nello sdegno la testa s'innalza, le ali del naso si allargano e sollevano alquanto, i muscoli si contraggono, come nell'attitudine di assalire; nella rabbia si stringono anche i denti, mentre nel furore il volto s'arrossa, le vene della fronte e del collo inturgidiscono, gli occhi si spalancano con sguardo incerto, le narici si dilatano, la bocca di solito è chiusa, i denti stretti.

che scaccia i venditori dal tempio di Giotto (Padova, C. Scrovegni). - Cristo giudice nel Giudizio universale di Michelangelo (Vatic., Sistina) (fig. 35). - Il martirio di S. Stefano del B. Angelico (Roma, Vatic.), quello di S. Lorenzo di Raffaello (Arazzi, Vatic.), di S. Agnese del Domenichino (Bologna, Pinac.), di S. Stefano del Fracassini (Roma, S. Lorenzo in

33. — L. da Vinci. Apostoli. *(Fot. Anderson).*

Verano). Eliodoro cacciato dal tempio. Gruppo di sinistra, di Raffaello (Vatic.).

Contentezza, Gioia. — L'Andromeda liberata di G. Reni (Roma, Gall. Rospigliosi). - Bacco del medesimo (Firenze, Uffizi). - Il Paradiso del B. Angelico (Firenze, Galleria dell'Accademia, già Galleria d'arte antica e moderna). - L'ingresso di G. C. in Gerusalemme di Giotto (Padova, C. Scrovegni).

Chi poi per addentrarsi di più nello studio dell'espressione, anche nel suo progressivo sviluppo, cercasse maggior copia

di esempi, avrà da ricorrere sistematicamente a quei cicli di soggetti, trattati dall'arte sia antica che moderna, sia profana

34. — Domenichino. S. Pietro martire. *(Fot. Anderson)*.

che sacra, in cui per necessità debbano essere espressi quei sentimenti di cui va in cerca. Materia amplissima a tale studio offrono tutte le arti, ma la cristiana soprattutte, per i svariati soggetti, che dànno all'artista l'occasione di rappresentare

tutta l'indefinita gamma delle passioni umane, dalle più modeste alle più sublimi, e per la quasi infinita ripetizione, che in essa si trova di un medesimo soggetto.

Tornerà poi utilissimo allo studio dell'espressione l'esaminare attentamente come più artisti insigni abbiano tentato di riprendere un medesimo momento psicologico. Quanti artisti non si sono provati a rendere sul volto di Cristo l'angoscia mortale che provò nell'orto degli ulivi, o gli acerbi spasimi dei flagelli e della croce, o la gioia materna della Vergine nello stringere al petto il suo dolce figliuolo o il dolore ineffabile nell'abbracciarne il piagato cadavere? Ma, perchè un tale studio riesca serio e proficuo, è prima da assicurarsi che si tratti veramente del medesimo momento. Chi voglia studiare, p. es., come abbiano gli artisti espresso il sentimento di verecondo timore, non dovrà semplicemente mettere a confronto il soggetto dell'Annunziazione fatta dall'angelo alla Vergine, dove un tale sentimento deve risaltare sul volto di lei. Giacchè quel fatto, nella sua semplicità, ha almeno tre diversi momenti: l'uno della perturbazione e timore della Vergine al primo annunzio dell'angelo; l'altro dell'ansia o del dubbio per il voto fatto di rimanere vergine; il terzo della sua sottomissione al volere di Dio col dichiararsi sua ancella. Male quindi si paragonerebbero la Annunziazione del B. Angelico [1], che ritrae il momento dell'accettazione, con quella di Donatello che rappresenta il

35. — Cristo giudice. *(Fot. Anderson)*.

[1] Firenze, S. Marco.

primo perturbamento della Vergine. Nel B. Angelico la Vergine, seduta o in ginocchio, ormai rasserenata nel volto accetta umilmente la divina proposta; nel Donatello la Vergine in piedi, in atto di allontanarsi, ha scolpito sul volto l'interno perturbamento del cuore [1]. Sarebbe quindi vano il voler discutere chi fra questi due artisti abbia saputo meglio ritrarre

36. — B. Angelico. Annunciazione di M. V. *(Fot. Alinari).*

tale sentimento: tutt'al più potrà essere oggetto di questione, chi abbia scelto meglio il momento.

Invece per l'identità del momento prescelto si dovranno paragonare quelle di Giotto [2], del Bonfigli [3], di fra Filippo Lippi [4], del Francia [5], del Crivelli [6], coll'Annunciazione del Beato Angelico (fig. 36), mentre si dovranno mettere a confronto le Annunciazioni di L. di Credi [7], Andrea del

(1) Firenze, S. Croce.
(2) Padova, Arena.
(3) Perugia, Pinac.
(4) Londra, Gall. naz.
(5) O Antoniazzo o Palmezzano, Roma, Mus. Vat.
(6) Londra, Gall. naz.
(7) Firenze, Uffizi.

Sarto (1), di P. Veronese (2), A. Borgognone (3), L. Lotto (4), del Memmi (5), di Spinello Aretino (6), Simone Martini (7), dell'Albertinelli (8), del Purigno (9) con quella del Donatello (fig. 37).

37. — Donatello. Annunciaz. di M. V. *(Fot. Alinari)*.

(1) Firenze, Pitti.
(2) Venezia, R. Acc. B. Arti.
(3) Lodi, S. Incoronata.
(4) Recanati, Santa Maria sopra Mercanti.
(5) Firenze, Uffizi.
(6) Arezzo, SS. Annunziata.
(7) Anversa, Museo.
(8) Volterra, Cattedrale.
(9) Fano, S. M. Novella.

Il ritratto individuale. — Fin qui si è studiata l'espressione in quanto è il risultato di un più o meno istantaneo atto della passione e del sentimento, e chiamasi da taluni espressione effimera. Ma la ripetizione, più o meno lunga, di atti di una medesima passione, come nell'interno dell'animo produce un certo stato, che dai filosofi è detto abito, così nell'esterno, sul volto soprattutto, imprimere uno stigma particolare, di cui ha da tener conto non tanto l'artista storico, quanto il ritrattista. Al primo infatti basta che sul volto al suo personaggio trasparisca quell'interno sentimento, di cui è, o deve essere, animato nell'atto che compie l'azione rappresentata, nè da lui si può, o si deve pretendere di più. Ma il ritrattista ha invece il dovere di rappresentare lo stato abituale del volto della persona; l'espressione *duratura*, come la dicono, non l'*effimera*. Dovrà quindi aver cura sia delle caratteristiche fisiche individuali, come di quelle che l'abito di una particolare passione ha impresso nel volto, escludendo quelle che siano effetto solamente di un moto repentino. Inteso però, che giudice della riuscita dell'opera non potrà essere che o la persona stessa raffigurata o chi la conosce per lunga consuetudine.

Il ritratto psicologico. — Non così però di un'altra specie di ritratto, che oggi chiamiamo *psicologico*. Esso è intimamente connesso col precedente, e se ne distingue solo perchè può fare a meno delle caratteristiche individuali. Si tratta infatti di rappresentare sul volto di un personaggio, reale o ideale che sia, quel complesso di caratteristiche che una passione, vizio o virtù, suole generalmente imprimere sul volto; onde a mirarlo, la mente non ricorra a ritrovare l'individuo figurato, ma la sola passione. Così si avrà il ritratto dell'*ubbriacone* (1), dell'*iracondo*, del *crapulone*. È questo un genere tutto moderno (2), in cui si è provato fra gli altri il pittore belga Alfredo Delaunois (3). A giudicare di tal genere di opere

(1) Vedi, p. es., come fu espressa nei varî tempi l'ebbrezza nell'arte, in «Emporium», vol. XXVII.

(2) Questo genere, in fondo, è lo stesso di quello che gli antichi artisti usavano nel rappresentare le virtù ed i vizi. In ciò però si differenziano, e la differenza torna ad onore dell'arte moderna, che, dove per distinguere una virtù dall'altra, un vizio dall'altro, si servivano i primi più di caratteristiche o segni speciali, che di tratti espressivi del volto, i secondi invece, lasciato il facile contrassegno esterno, rivolgono piuttosto il loro studio all'espressione del volto.

(3) In «Emporium», vol. XXIII, pag. 323 e seg.

si richiede tale cumulo di cognizioni pratiche e minute, che si rende molto difficile il trovarne un critico veramente competente. Si potrà egli giovare anche delle osservazioni fatte dai fisionomisti, le quali del resto, come quelle dei frenologi, sono tutt'altro che sicure; giacchè quand'anche i segni corporei ci manifestassero con sicurezza l'indole morale, questi non potranno, tutto al più, indicare che un'*inclinazione* a questo o a quel vizio, a questa o a quella virtù, la quale potrà sempre essere contraddetta dal libero volere dell'uomo.

Il ritratto o tipo etnografico è basato sulle caratteristiche etnografiche, di cui si è sopra discorso (1). Certo le cinque razze umane hanno fra loro tali evidenti distinzioni nell'aspetto generale della persona, nella conformazione del cranio, del volto, nei capelli, nel colore, ecc., che non è difficile il renderle all'artista. Ma il lavoro cresce di difficoltà quando non delle razze umane, ma delle singole nazioni si tenti un tal genere di ritratto; perchè i distintivi vengono affievolendosi a misura della maggior affinità di sangue o vicinanza di luogo in cui si trovano. Resta anche generalmente facile distinguere un inglese da un italiano, ma non lo sarà altrettanto per distinguere questo da un francese. Qui non parlo dei costumi diversi, a riguardo del vestire, che non ha relazione alcuna col nostro argomento.

Il ritratto o tipo sociale. — Si è tentato finalmente il ritratto o tipo che dicono *sociale*, quello cioè che vuol rappresentare il tipo di una classe speciale di persone; p. es. dell'operaio, del borghese, del signore, ecc. Certo anche questo può avere un fondamento in natura, in quanto che l'abitudine, al lavoro p. es., sviluppa maggiormente le membra, le rende all'aspetto più rozze, mentre una vita comoda le ingentilisce. Così il lavoro mentale delle classi colte può lasciare sul volto dei segni evidenti. Tuttavia è questo un genere molto discutibile di lavoro artistico, specialmente quando si pretende di volere individualizzare di troppo tale genere. Così molto discutibile è il ritratto che tenta il Delaunois del sagrestano, del borghese, ecc. Più ragionevole pare invece quel genere d'arte, che chiamiamo anche *sociale*. Si tratta in essa di rappresentare i più umili soggetti, che riguardano specialmente il lavoro (2). Anche in essi potrà l'artista far vibrare

(1) Vedi pag. 35.

(2) Vedi Dott. GIOVANNI FRANCESCHINI, *Il lavoro nell'igiene e nell'arte*, pubblicato in « Emporium », vol. XXVIII, pagina 367 e seg.

la corda del sentimento. Quale dolce malinconia non spirano l'*Angelus*, la *Guardiana di pecore*, le *Spigolatrici* del Millet?

Gli stati patologici. — Un caso tutto speciale è quando l'artista sia chiamato a rappresentare la figura umana, sotto una qualche forma morbosa. È inutile qui il tornare a discutere(1) se l'arte debba rappresentare anche i difetti di natura; vedemmo che anche il reale ha i suoi diritti sopra di essa, e come l'artista debba rispettarli. Quando dunque un artista ci mette sotto gli occhi la rappresentazione di uno stato patologico del corpo umano, si deve ricercare se ne sia realistica l'espressione. Se Raffaello nel quadro della Trasfigurazione ha voluto nel fanciullo indemoniato rappresentare un caso di epilessia, bisognerà dire che l'artista ha più lavorato di fantasia che sopra un modello reale (fig. 38). L'atteggiamento convulsivo delle membra è fantastico, la posizione delle gambe non è quella della crisi convulsiva, la bocca spalancata contraddice allo stato generale di spasimo, mentre nel fanciullo in preda ad un attacco isterico, dipinto dal Domenichino nella Badia di Grottaferrata (fig. 39), la contrazione ad arco del corpo, la posizione rigida delle gambe, la deviazione spasmodica del capo sono talmente tipiche dal lato clinico, che bisogna ammettere che l'artista abbia preso dal vero la figura del piccolo paziente (2). S'intende bene che di tale abilità dell'artista non può farsi un giudizio esatto se non dai competenti della materia. Tuttavia v'hanno

38. — Raffaello. Dettaglio della Trasfigurazione. (*Fot. Anderson*).

(1) V. pag. 7.

(2) G. Franceschini, *La patologia umana nell'arte*. In « Emporium », vol. XXIV, p. 434 e seg.

anche qui dei casi che potrà valutare, anche chi non s'intende di medicina. Non sarà, p. es., troppo difficile anche ai profani l'intendere l'arte finissima colla quale è resa la cecità nel busto di Omero del Museo di Napoli o nell'Appio Claudio del Maccari nel palazzo del Senato in Roma o in Elymas colpito da cecità, di Raffaello (Londra, M. Vitt. e Arazzi, in Vaticano) (fig. 40).

L'espressione del pensiero puro. — Oltre l'espressione dei sentimenti e degli affetti sarà possibile all'artista far riflettere

39. — Domenichino. L'ossesso. *(Fot. Anderson)*

sul volto umano il puro pensiero, che atti in quel momento la intelligenza del suo personaggio? Questa domanda si risolve evidentemente nell'altra, se sia possibile scorgere nel volto dell'uomo l'interno pensiero. Rispondono alcuni negativamente, e sostengono che il pensiero in tanto può riflettersi in qualche movimento del volto, in quanto esso è sempre accompagnato da un tono affettivo, e però non questo, ma quello si dà a vedere. Sostengono altri che si può dare un pensiero puro, cioè libero da ogni moto sensibile, e che, ciò non ostante, si rivela con

movimenti ed attitudini muscolari. Per questi, accanto alla mimica emozionale propria degli affetti, si deve ammettere una *mimica del pensiero*, che comprenderebbe la mimica *attentiva* (attenzione sensoriale) e la *intellettiva* (attenzione interna o rappresentativa, riflessione, pensiero propriamente detto) (1).

A risolvere tale questione, che in sostanza viene decisa dal fatto, si ricordino i varî stati in cui può trovarsi la mente rispetto al suo oggetto, che è la verità, cioè di dubbio, di attenzione, di ricerca, di certezza, di riflessione. Ora è certo che noi possiamo accorgerci da alcune, sieno pure leggiere

40. — Raffaello. Elymas divenuto cieco. *(Fot. Anderson).*

movenze del volto, quando l'uomo sia dubbioso, attento, cerchi, sia certo o rifletta. Basti mettersi sotto gli occhi i Profeti e le Sibille dipinte da Michelangelo nella vôlta della Sistina o la statua di Lorenzo De Medici dal medesimo scolpita, e volgarmente chiamata il Pensieroso, o il Platone di Raffaello nella scuola d'Atene (fig. 41), per vedere chiaramente riflessi nel volto questi diversi stati della mente. Ma pretendere di potere scorgere in particolare quale pensiero attui in un dato momento l'intelletto dell'uomo, lasciando altre considerazioni, che qui non è luogo di svolgere, è un'utopia contraddetta dal fatto (2).

(1) Vedi G. De Sanctis, *Mimica del pensiero*. In «Nuova Antologia», 1904, vol. V, pag. 622.

(2) Una rappresentazione del processo psicologico della conoscenza, a cominciare dall'esteriore percezione fino all'intimo comprendimento del soggetto, ci è dato dal gruppo dei geometri e astrologi, nel proscenio a diritta della Scuola d'Atene di Raffaello. Il maestro della geometria, forse Euclide, spiega profondamente inchinato con un compasso alla mano una figura. Dei

« Non vi è moto, dell'animo, scrive il già citato Lanzi [1], non vi è carattere di passione, noto all'etica e di pittura capace, che Raffaello non abbia notato, espresso, variato in cento maniere, e sempre convenevolmente. Non si raccontano di lui gli studî, che facea il Vinci tra la frequenza del popolo; ma le sue pitture manifestano che non potè farli di continuo... La natura l'avea dotato di una immaginazione, che trasportando l'anima ad un avvenimento, o favoloso o lontano, quasi fosse vero e presente, gli facea conoscer e sentire quelle perturbazioni medesime, che dovettero avere i personaggi di quella storia, e assistevalo costantemente, finchè le avesse ritratte con quella evidenza, con cui le aveva o vedute negli altrui volti o formate nella sua idea.

11. — Platone. *(Fot. Anderson)*.

« Le sue figure veramente amano, languiscono, temono, sperano, ardiscono, mostrano ira, placabilità, umiltà, orgoglio, come mette bene alla storia: spesso chi mira quei volti, quei guardi, quelle mosse, non si ricorda che ha innanzi un'immagine, si sente accendere, prende partito, crede di trovarsi sul fatto.

« Un'altra finezza egli espresse, ed è la digradazione delle passioni, onde ognuno s'accorge s'elle sono in sul cominciare,

quattro scolari, dai biondi capelli inanellati, quegli più in fuori sta in ginocchio e colle dita di una mano, quasi accompagnando le linee del circolo, segue il disegno del quale si sforza di avere piena cognizione. Gli occhi e il gesto della mano ci dicono che al secondo discepolo si è già fatta la luce per capire. Il terzo è ormai in grado di spiegare ad un quarto le deduzioni del maestro, il cui volto brilla di gioia. Pastor, *Storia dei Papi*, III, pag. 701 (fig. 42).

[1] *Stor. Pitt. dell'Italia*, vol. 2°.

o in sul crescere, o in sullo spegnersi... Tutto parla nel silenzio; ogni attore « il cor negli occhi e nella fronte ha scritto » (Petrarca); i piccioli movimenti degli occhi, delle dita corrispondono ai primi moti di ogni passione; i gesti più animati e più vivi ne descrivono la violenza e, ciò che è più, essi variano in cento modi, senza uscir mai dal naturale, e si attemperano a cento caratteri, senza uscir mai dalla proprietà. L'eroe ha movimento da eroe, il volgare da volgare... Ecco

42. — Raffaello. Gruppo dei Geometri. *(Fot. Anderson).*

il sommo dei pregi di R., aver con tanta eccellenza dipinto gli animi. Se a questa perizia è attaccato il più difficile, il più filosofico, il più sublime dell'arte, chi può competere con lui nel principato? ».

Quanto ciò sia difficile lo dimostra la storia stessa dell'arte. La scultura greca fece un lungo tirocinio prima di giungere all'espressione perfetta del sentimento [1]. Ottenuto questo dap-

[1] Nella pittura greca, sebbene ci manchi la documentazione diretta, pure, dagli accenni che se ne trovano negli antichi scrittori, è da credere che l'espressione facesse più rapidi e più forti progressi. Vedi BERTRAND, *Études*, ecc., pag. 191 e seguenti.

prima per soli mezzi estrinseci, come per la mossa del capo, il piegarsi del dorso, tale l'Amazzone morente del Museo imperiale di Vienna, cercò attraverso tentativi sempre più felici, dai tempi di Fidia e di Policleto fino all'avanzata età ellenistica, di stamparlo sempre più vivo e perfetto nel volto e nella fisonomia delle sue opere, fino poi a giungerne quasi all'esagerazione. Quale più progressivo sviluppo dell'elemento psicologico non si trova nelle stele funebri del periodo contemporaneo a Fidia o immediatamente seguente, nelle opere di Prassitele e Scopa, lo scultore del *pathos* (1), nei bassorilievi dell'altare di Pergamo, in Niobe e nei Niobidi dal Museo di Firenze, nel Laocoonte Vaticano! Ma quando, dopo l'età romana, l'arte decadde, quanti secoli non dovettero trascorrere, prima che gli artisti riacquistassero perfetta tale abilità! Per quanto non manchino esempi nell'arte bizantina e medievale (2), donde traluce l'espressione dell'anima, è certo che e nei musaici (3), e negli affreschi, come nelle sculture di questa età il volto dell'uomo rimane impassibile, tutt'al più è severo ed arcigno. E quando si tentò di nuovo di risolvere questo arduo problema accadde spesso agli artisti di figurare sentimenti diversi o anche contrari a quelli che volevano esprimere o di esagerarli fino al ridicolo (4) (fig. 43).

Diversità di mezzi del pittore e dello scultore. — A dare poi un giudizio esatto intorno a tale materia si deve aver presente anche ai diversi mezzi di cui possono disporre il pittore e lo scultore.

Il primo ha a disposizione sua i colori, e tutti sanno quanta parte abbiano questi nell'esprimere la passione. Così non solo potrà egli colorire in rosso le guance a indicare l'ira o il pudore, ma avrà il modo di distinguere l'una dall'altra, dando

(1) Euripide, scrive il Loewy, introduce nell'arte greca l'elemento del *pathos*. E quello che per opera di lui nella poesia, arte più veloce, stante l'indole dei mezzi, si verifica sullo scorcio del sec. V, nella lenta scultura lo vediamo comparire con Scopa (sec. IV). *La Scult. greca*, p. 78.

(2) P. es. in alcune pitture di Santa Maria Antiqua al Foro romano.

(3) Quelli, p. es., delle basiliche romane dal sec. VI al IX.

(4) P. es. l'incontro di G. C. con Giuda nell'orto, la discesa di lui nel limbo, la sua risurrezione, raffigurati nei musaici di S. Marco in Venezia. Si ricordino anche i molti Crocefissi, cominciando da quelli di Margaritone d'Arezzo, della Pinacoteca di Perugia, sebbene l'impassibilità, che mostrano, si voglia attribuire all'intenzione diretta di rappresentare G. C. non come paziente, ma come trionfante.

al rosso nel primo caso una tinta cupa e livida, che è effetto del sangue, nel secondo una tinta splendida e vermiglia che è conseguenza del leggero aumento del moto del cuore. In egual modo col semplice scolorare il viso indicherà il pallore dello spavento, mentre con una tinta squallida, grigiastra o plumbea darà a vedere una qualche passione cupa e feroce, come, p. es., la gelosia, o l'odio, o l'invidia [1].

43. — Incontro di G. C. con Giuda. *(Fot. Anderson).*

Il pittore inoltre può rappresentare anche un gesto forzato, come quello di un lottatore, di un discobolo, ecc., senza compromettere l'equilibrio e la stabilità del suo lavoro, mentre lo scultore per ciò stesso o sarà costretto rinunciarvi, o dovrà ricorrere a varî espedienti, che rischiano di compromettere la semplicità dei movimenti.

L'ambiente. — Un altro lato, che il giovane studioso non deve omettere di esaminare riguardo all'espressione in un'opera d'arte, è se l'ambiente, in cui si svolge l'azione rappresentata, sia in armonia colla natura del medesimo.

(1) Vedi Descuret, *Medicina delle passioni*, P. I, c. V (Milano, 1861, p. 95).

Tra i colori ve ne hanno alcuni che naturalmente suscitano allegria, ed altri che rattristano: una giornata col cielo grigio invita a mestizia, una serena invece ti apre la mente e il cuore a pensieri ed affetti pieni di soavità e letizia. Il crudo inverno richiama spesso ad Orazio il pensiero della morte, mentre l'apparire di primavera, ridente fra le erbe ed i fiori, gli suscita in cuore la gioia, e lo richiama al godimento. Il paesaggio stesso naturale può esercitare su noi lo stesso fascino. La vista di una immensa pianura deserta, flagellata dal sole, o quella di una vallata profonda, di un burrone, nel cui fondo corre furibondo un torrente, ci rattrista e ci agghiaccia; dove quella di un verde bosco, di un ameno giardino, di una valletta, allietata dal rigoglio verde delle viti, ci consola e ci rallegra. Da ciò parrebbe di dover dedurre che una scena triste dovesse essere sempre rappresentata con uno sfondo simile. E pure non è sempre così. Anche in natura v'hanno contrasti stridenti fra la gioia e il dolore. Ecco una giovane vita, che intristisce proprio quando la primavera si veste di verde, o si spegne quando radiosa ad oriente s'illumina l'aurora. Sorriderà il cielo ad una funebre pompa, e si coprirà di fosche nubi ad un corteo nuziale. Come dunque nei primi casi è la simpatia, per dir così, dell'ambiente, che accresce l'espressione del soggetto, nei secondi invece è lo spunto ironico che, per la ragione dei contrari, lo fa risaltare più vivo; simile alla luce, che ai nostri occhi può crescere, o intensificandone la sorgente, o ponendola in contrasto coll'ombra (1). Starà dunque tutto a vedere quale di questi due modi opposti converrà meglio in tal caso all'artista di scegliere. Paolo Veronese illumina di un ciel chiaro tanto le nozze di Cana, quanto la scena del Calvario o l'apparizione di Cristo ai discepoli di Emmaus; Andrea del Sarto veste il cielo a gramaglie nella Deposizione di Cristo (2) e lo fa luminoso e sereno nell'Annunciazione dell'Angelo a M. V. Il Caravaggio sul colore tetro

(1) Gli artisti, dal rinascimento in poi, hanno saputo trar partito anche dal chiaroscuro per accrescere l'espressione. Nella deposizione di Cristo del Tiziano, un'ombra profonda avvolge il cadavere di Cristo, ombra piena di tristezza, di mistero, mentre Correggio nella Natività di G. C. di Dresda sparge la gioia, immaginando come fonte di luce il tenero corpicciuolo del divino Infante, che ne irraggia prodigiosamente tutta la scena. Vedasi fig. 53.

(2) Firenze, Pitti.

del fondo fa balzare la Deposizione di Cristo [1], mentre Raffaello pel medesimo soggetto adombra appena di qualche nuvoletta il cielo ridente [2].

Come bene invece seppe il Tintoretto nella Crocifissione di Cristo [3] intonare il cielo alla divina tragedia; qual vivo contrasto fra le ombre profonde e i vivi sprazzi di luce simboleggianti l'umanità di Lui, che sta per nascondersi nel sepolcro, e il suo prossimo risorgere nella gloria di divini splendori!

44. — Fanciullo dall'oca.

L'età. - Un'altra importante osservazione rimane a fare rispetto all'espressione, ed è come l'artista abbia resa l'età dei suoi personaggi. Se il tempo lascia nel corpo, e sopra tutto nel volto, segni indubitabili del suo fatale passaggio, non è facile però di coglierne le lievi differenze a qualsiasi momento della vita; ragione per cui l'espressione delle età intermedie dell'uomo fra la puerizia e la virilità, e fra questa e l'estrema vecchiaia, non fu che una conquista relativamente tarda dell'arte greca. Nell'Apollo Sauroctono [4] Prassitele ha dato forse per il primo l'espressione vera dell'età semiadulta.

E anche nell'espressione delle età principali, l'arte greca non riuscì che lentamente a conseguire l'abilità. Il Bacco bambino, in braccio ad Hermes, dello stesso Prassitele [5], è ben lungi dal rendere l'anatomia del corpo infantile, che apparisce invece perfetta solo nell'età ellenistica, nel Fanciullo

(1) Roma, Pinacoteca Vaticana.
(2) Roma, Gall. Borghese. Vedi la figura in Appendice.
(3) Venezia, Scuola S. Rocco.
(4) Mus. Vatic.
(5) Mus. d'Olimpia.

dall'oca (fig. 44) [1], e nei putti dei bassorilievi ellenistici e delle pitture pompeiane. Nè quest'abilità seppero generalmente mantenere gli artisti dell'età romana, come quelli dell'*Ara pacis* di Augusto [2], per non parlare dei medievali

45. — Invenzione del corpo di S. Marco. *(Fot. Anderson).*

(fig. 45) [3]. I quali del resto si compiacquero a scopi simbolici di ritrarre tutte le varie età dell'uomo e ne formarono sei tipi

(1) Mus. Vatic.

(2) Firenze, Uffizi. Nel corteggio solenne sono recati per mano alcuni fanciulli, che noi indoviniamo come tali, solo dalla differente altezza, non certo dal volto.

(3) Nei musaici di S. Marco di Venezia, raffiguranti il rinvenimento del corpo del Santo, le fanciulle, recate per mano dalle loro mamme, non sono che tante piccole vecchine, come puoi osservare nella presente fig. 45.

diversi [1], distribuendoli secondo le sei supposte età del mondo; tipi, che poi qualche artista del rinascimento raddoppiò, adattandoli ai dodici mesi dell'anno [2]. Ma le loro differenze ritrasse, più che dalle caratteristiche fisiologiche, dagli aggiunti estrinseci. Non così nelle tre età raffigurate dal Sassoferrato [3] o in quelle sinora attribuite a Lorenzo Lotto [4].

I problemi della forma. — Passiamo ora dai problemi dell'idea a quelli della *forma;* che potrebbero anche chiamarsi della tecnica, trattandosi del modo materiale di esprimere l'idea coi colori o nel marmo. V'ha tuttavia chi si sdegna che venga chiamata tecnica il modo di disegnare, modellare, ombreggiare, colorire, perchè in esso l'artista, dicono, fa mostra del meglio della sua abilità, e però è più un lavoro d'ingegno, che di mano.

Quanto ci sia di vero in tale ragione non torna qui il discutere. Ad ogni modo io gli ho dato qui il nome di forma, riserbando quello di tecnica alle varie maniere puramente materiali di dipingere o di scolpire.

Toccando tali problemi la parte più essenziale dell'artista, è chiaro che, per lo scopo del nostro lavoro, che è quello di aiutare il semplice studioso di arte, essi non dovranno essere trattati che molto sulle generali, e solo in quei punti dove possa lo studioso, senz'essere artista, farsi un qualche criterio rispetto ai pregi o difetti principali dell'opera d'arte.

Disegno. — La prima qualità, che tra i problemi della forma si presenta ad essere giudicata, è la correttezza del disegno. Questo è per l'arte ciò che la grammatica è per le opere letterarie, e come a queste molti errori di grammatica tolgono il pregio della forma, così sono per quella le scorrettezze di disegno.

Il quale, o sia d'ornato, o architettonico o di paesaggio, richiede nell'artista la perfetta conoscenza della prospettiva, dello scorcio, delle proporzioni, e per la figura anche quella del nudo anatomico e del modo di panneggiare.

La prospettiva. — Ora, a riguardo della prospettiva, ricordi il giovane che, per la natura della conformazione dell'occhio umano, l'altezza e il volume di qualsiasi oggetto

(1) Parma. Bassorilievi degli stipiti di una porta del Battistero.

(2) CAHIER, *Mélanges arch.*, I., 280.

(3) Roma, Gall. Borghese (copia).

(4) Firenze, Pitti. V'ha oggi chi vorrebbe darle a Pellegrino da Udine o al Morto di Feltre.

diminuisce in proporzione della distanza da cui è veduto, e tutte le linee parallele al raggio visuale sembrano convergere verso il punto dell'orizzonte, a cui si dirigono i nostri sguardi. Le une si abbassano, le altre si sollevano, e tutte vanno a riunirsi al punto che è all'altezza del nostro occhio, e che dicesi punto di vista.

D'altra parte, a misura che gli oggetti si allontanano da noi, i loro contorni divengono meno decisi, le forme più indeterminate, e i colori più sfumati. Gli angoli si arrotondano, gli oggetti brillanti si scolorano a cagione degli strati di aria, che s'interpongono tra l'occhio e gli oggetti, e tanto più fortemente, quanto gli strati sono più densi. Questi due fenomeni, la convergenza delle linee e la graduale diminuzione dei colori, dànno luogo in pittura a due generi di prospettiva: la *lineare*, e la *aerea* (1).

Prospettiva lineare ed aerea. — Per apprezzare giustamente un disegno di prospettiva torna utile conoscerne gli elementi costitutivi. Essi sono principalmente tre linee fondamentali e tre punti.

Le linee sono: quella detta *di terra*, che è la base del quadro; quella *di orizzonte*, che corrisponde all'altezza dell'occhio di chi guarda, e determina il disopra e il disotto degli oggetti guardati; la terza è la *perpendicolare*, che taglia ad angoli retti le due prime e che ordinariamente divide il quadro in due parti uguali, e determina l'aspetto che pigliano i lati degli oggetti guardati.

I punti sono: *a)* quello detto *di vista*, che si trova direttamente opposto all'occhio dell'osservatore e in qualunque luogo è sempre situato sull'orizzonte. Per conseguenza l'altezza della linea d'orizzonte e del punto di vista dipendono esclusivamente dall'altezza in cui si trova l'osservatore, che viene detta *punto di stazione*: *b)* quello o quelli *di fuga* a cui convergono tutte le linee che racchiudono un oggetto, e che a differenza del punto di vista e di distanza, possono trovarsi o sulla linea d'orizzonte o al disotto o al disopra; *c)* quello *di distanza*, che segna la distanza dell'osservatore dal piano del quadro. Da esso dipende la decrescenza apparente della lunghezza e grossezza degli oggetti, come la graduale diminuzione dei colori.

(1) S'intende da sè che spesso si trovano in un quadro unite l'una e l'altra.

Punto di vista e di stazione. — Poichè tanto il punto di vista e di stazione, quanto il punto di distanza dipendono dalla scelta dell'artista, dovrà lo studioso esaminare se essa risponda alle esigenze del soggetto rappresentato [1].

Riguardo al primo, è noto che il punto di vista, pur trovandosi sempre sulla linea d'orizzonte, può essere immaginato tanto nel mezzo della medesima linea, che forma il centro del quadro, quanto sopra qualsiasi altro punto della medesima. Dove sarà meglio che venga dall'artista collocato? Pensano alcuni che, per i soggetti storici, religiosi, gravi, solenni, tranquilli, sia preferibile il centro, perchè, dicono, la simmetria che ne risulta in tutte le parti, specialmente se con uno sfondo architettonico, dà a tutta la scena un aspetto serio e tranquillo. Così hanno fatto Leonardo da Vinci per la sua Cena, Raffaello per la Scuola d'Atene, pel Trionfo del Sacramento. Ma è anche da avvertire che lo stesso punto centrale fu scelto dal medesimo Raffaello per una scena molto movimentata, quale è la Cacciata di Eliodoro.

Ma, se può rimanersi incerti nel valutare la giustezza di tale scelta, più facile sarà invece il giudizio intorno all'altezza scelta della linea d'orizzonte o, che è lo stesso, dell'altezza del punto di vista.

Non occorre avvertire infatti che, quanto questo è in più alto, tanto più in alto cresce la linea d'orizzonte, e per conseguenza l'ampiezza del piano obbiettivo. V'ha chi ascrive a difetto dell'artista quando la linea d'orizzonte superi la metà del quadro [2]. Questo limite parmi arbitrario, e credo piuttosto che esso debba farsi dipendere dalla qualità del soggetto rappresentato, quando almeno si tratti di figure. S'immagini infatti che il soggetto esiga una grande moltitudine di personaggi o di oggetti. È chiaro che, per collocarli decentemente, sarà necessario che il piano obbiettivo sia ampio, e però che il punto di vista sia piuttosto in alto, ma sarebbe difetto l'innalzarlo talmente che le figure più lontane avessero

(1) Il punto o i punti di fuga, che sono una conseguenza del punto di vista o di stazione, e debbono venire fissati con precisione matematica, toccano troppo da vicino la tecnica, e sono oggetto di studio più proprio del vero artista che del semplice studioso d'arte; onde di questi non occorre qui oltre parlarne.

(2) Vedi *Nuova Antologia*, 1906, vol. 122, pag. 265.

quasi a perdersi per la loro piccolezza. Veggasi quanto bene ne abbia usato Claudio di Lorena nel famoso Molino della Galleria Doria in Roma (fig. 46).

Del resto la questione sulla scelta dell'altezza del punto di vista dipende da un'altra, che le è intimamente connessa, ed è, se sia meglio rappresentare un'intera scena, p. es. una intera battaglia, o una parte di essa, un episodio. Posto che

46. — Claudio di Lorena. Il Molino. *(Fot. Anderson).*

l'artista, o di sua volontà, o per incarico di chi gli commette il lavoro, preferisca la prima, l'altezza di tal punto ne sarà una necessaria conseguenza.

Quanto al ritratto, sarà preferibile quello in cui l'occhio del ritrattato sia al livello di quello dello spettatore. Il volto allora apparirà in quella medesima posizione, nella quale gli uomini ordinariamente si veggono e conversano. Per una sala invece, ove più persone sono riunite, alcune in piedi, altre sedute, il punto di vista si collocherà meglio all'altezza di quelle in piedi. Lo spettatore proverà così la medesima impres-

sione che se fosse egli stesso in piedi accanto alle persone rappresentate. Se poi sono tutte sedute, per avere la medesima impressione sarà bene immaginarlo all'altezza dei loro occhi.

Punto di distanza. — Intorno al punto di distanza non esiste una regola o legge, che possa determinare quale debba essere in particolare. Leonardo da Vinci dice che per copiare un oggetto dal vero è necessario scostarsi tre volte la sua altezza, e altrove consiglia quella uguale a due volte l'altezza del quadro; Baldassare Peruzzi e il Serlio la vogliono uguale una volta e mezza la dimensione della base del quadro; altri due volte la medesima base, o due volte la sua dimensione maggiore. In tanta varietà è facile di vedere la libertà che rimane all'artista in questa parte; onde, quand'anche le circostanze di luogo non gli lascino una sufficiente distanza, potrà ben anche immaginarla, e secondo essa condurre la prospettiva. Così Baldassare Peruzzi e Raffaello d'Urbino, al dire del Lomazzo [1], consigliano l'artista, che voglia riprendere in disegno la facciata di un edificio in una via stretta, a disegnarlo ad una distanza immaginaria che sia uguale a tre volte l'altezza dell'edificio onde impedire che appariscano cadenti e trabocchevoli.

Così è oggi regola comune degli artisti che vogliono mettere in prospettiva l'interno di una camera, di disegnarla non tale quale la veggono, ma quale la vedrebbero se, abbattuta una delle pareti, si potessero collocare ad una maggiore distanza.

Lo scorcio. — Tutti gli oggetti, che si trovano nel campo visuale dell'occhio, non possono essere veduti nel medesimo modo, ma si vedranno *di faccia* quelli che si trovano all'altezza del punto di vista e *sulla perpendicolare, che taglia su tal punto la linea di orizzonte*, e *di sbieco* quelli che sono o al disopra o al disotto della linea d'orizzonte, o di qua o di là della perpendicolare. Ne segue che quelli veduti di faccia presenteranno un contorno geometrico, cioè piano; mentre gli altri presenteranno un contorno prospettico; perchè mostrano all'occhio contemporaneamente due o più lati. Per la medesima ragione gli oggetti, veduti di sbieco, vengono apparentemente scorciati; e però chiamasi *scorcio* l'effetto particolare che produce la prospettiva. Il Vasari lo definisce « una cosa disegnata in faccia corta che, all'occhio venendo innanzi, non ha

[1] *Trattato dell'arte*, ecc., lib. V, c. 8. Roma, Gismondi, 1844.

la lunghezza e l'altezza che ella dimostra; tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombra ed i lumi fanno parere che ella venga innanzi ». Dicesi poi scorcio *di sotto in su* quello, il cui figurato è in alto, e guardato dall'occhio per *veduta in su*, e non per *linea piana* dell'orizzonte, onde, alzando la vista ad osservarlo, si scorgono prima le parti inferiori. Tale, p. es., la figura di un apostolo rappresentato da Melozzo da Forlì nella chiesa dei SS. Apostoli in Roma, ora nella Sagrestia di San Pietro (fig. 47).

47. — Un Apostolo. *(Fot. Anderson).*

Tale modo di vedere gli oggetti non è molto gradevole all' occhio, per cui molti insigni pittori dipinsero quadri nei soffitti non altrimenti che si avessero a riguardare in una parete. Così Michelangelo nella vôlta della Sistina, e Raffaello in quelle delle stanze e logge vaticane. Anche il Correggio nelle cupole del Duomo e della chiesa di S. Giovanni in Parma, avendo uno spazio molto grande, da cui potessero essere osservati i suoi dipinti, usò di uno scorcio molto temperato.

Licenze prospettiche. — Ma nel giudicare della prospettiva si dovrà bene attendere che talora sembrerà un errore contro di essa quello, che dall'artista è stato fatto per buone ragioni. Può infatti accadere che il soggetto richieda una grande lontananza, per la quale alcune figure apparirebbero troppo piccole e in confuso, a danno quindi dell'interesse e dell'effetto, soprattutto per quelle figure che costituiscono il soggetto principale del quadro. L'artista allora si troverà nell'imbarazzo di mancare o alla verità o al fine voluto da tale rappresentazione. Molti hanno preferito di ricusare alla lon-

tananza, e hanno ravvicinato il punto di vista. Così in parte ha fatto, p. es., Raffaello nella Trasfigurazione del Signore sul Monte Tabor. Altri invece si sono pigliati, come spesso i poeti, una licenza, che diremo prospettica, e benchè la figura sia di lontano, le hanno date tali proporzioni, e particolari così distinti, come se fosse veduta da un luogo molto vicino. Così il Ghiberti nel rappresentare Mosè, che sull'alto del monte riceve dal Signore le tavole della legge, mentre la moltitu-

48. — Ghiberti. Mosè sul monte. *(Fot. Anderson).*

dine laggiù nel piano si abbandona a culti idolatrici, ha ingrandito la figura del legislatore più che lo comporti la grande distanza, da cui s'immagina che sia veduta (fig. 48).

Avverrà altra volta che un soggetto sia di grandi dimensioni da occupare una grande parete. In tal caso, se le regole prospettiche venissero osservate rigorosamente, tutti gli altri spettatori, di quello all'infuori che si trova nel punto di vista stabilito, vedrebbero gli oggetti più o meno deformati. Sarà questo il caso di deviare dal rigore delle leggi di prospettiva.

Proporzioni. — Nell'esame delle proporzioni, più che ai rapporti, che i trattatisti della materia fissano, secondo

natura [1], sia per le diverse parti del corpo umano nel suo sviluppo cronologico, sia per qualsiasi altro oggetto naturale, animale o pianta che sia, si lascerà lo studioso guidare dall'occhio, che abbia avvezzato ad una attenta osservazione della natura; e non gli sarà difficile di scorgere i difetti nell'opera d'arte almeno i più gravi, quando, per imperizia dell'artista, vi fossero.

Rispetto poi alla scelta della statura, che è sì varia nella figura umana, dovrà, nel giudicarne, prima avvertire alla natura del soggetto rappresentato. Ove infatti l'artista abbia dovuto raffigurare personaggi storici, non ci sarebbe che constatarne l'esattezza, quando fosse possibile; ma negl' ideali, o in quelli in cui, per una ragione qualunque, non si può averne la rappresentazione realistica, si atterrà a quelle norme che intorno alla bellezza della figura umana si accennarono di sopra. È certo che i grandi artisti, come non dubitarono di rappresentare stature goffe e ridicole, come quelli dei nani giullari e buffoni, così nello scegliere quelle per i loro personaggi usarono di una grande libertà. È noto però che, in certi periodi del medioevo, la

19. — Cristo risorto. *(Fot. Anderson).*

(1) Nel corpo umano è noto, che la testa rappresenta la settima o l'ottava parte del resto della persona, e che le braccia distese orizzontalmente misurano da un'estremità all'altra delle dita quanto l'altezza stessa del corpo. Seguendo il rapporto di uno a sette, delle altre sei parti due sono rappresentate dal piede al ginocchio, due da questo all'osso del fianco, due da questo al mento. La testa poi viene divisa in quattro parti uguali, cioè dalla sommità alla radice dei capelli sulla

statura alta era riserbata ai personaggi più insigni, e che questa si distanziava tanto dalle altre, quanto maggiore era la dignità dei primi, fino a cadere nel ridicolo, come vi cadde il musaicista dell'abside di S. Paolo fuori le mura, nel raffigurare in proporzioni grandiose il Salvatore e il pontefice Onorio III, che prostrato innanzi a lui gli bacia umilmente il piede, così piccolo, che appena si distingue. Sproporzionate anche, sebbene con minore esagerazione, sono, in rispetto del Redentore risorto, le due figure che gli sono ai lati in ginocchio, in un musaico di S. Marco a Venezia (fig. 49).

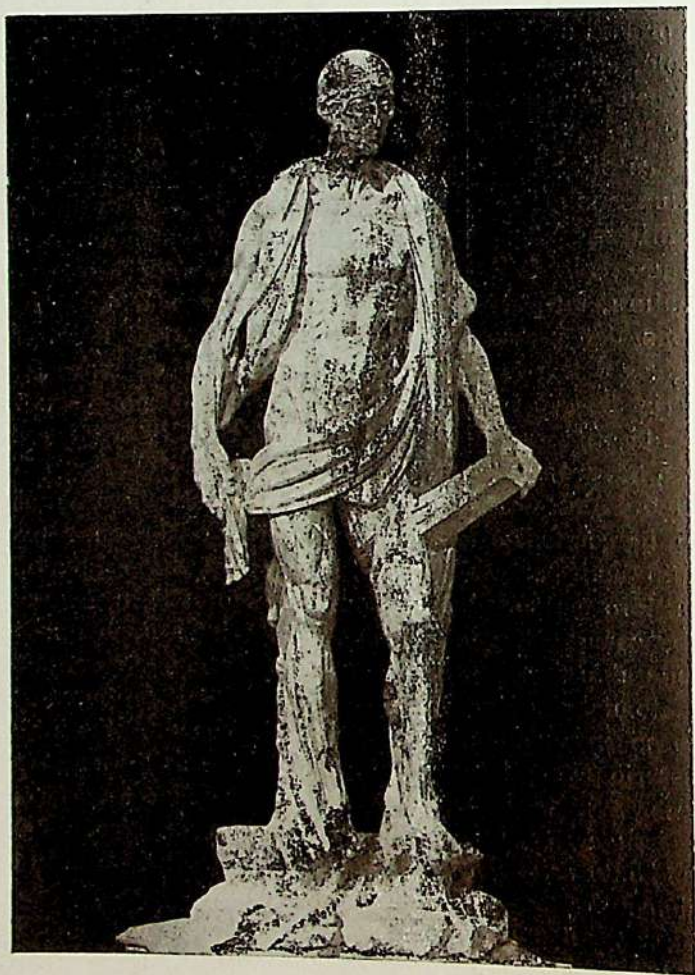
Una simile avvertenza si dovrà avere rispetto alla forza o gentilezza, alla pienezza o magrezza delle membra. A parte le figure reali, che dovranno rappresentarsi quali furono o sono in natura, tali forme diverse dovranno rispondere alla condizione del personaggio rappresentato. Così il Seitz nella allegoria dell'Arte pagana e dell'Arte cristiana, dipinta nella galleria dei candelabri al Museo Vaticano, dà molto giudiziosamente alla prima forme piene e vigorose, e sottili e delicate alla seconda.

Nudo. Anatomia artistica. — Il disegno della figura umana, oltre le cognizioni predette, esige nell'artista una scienza quanto mai perfetta delle varie parti del corpo umano, sia nella loro proporzione e forma generale, cioè in genere del nudo, come nella loro conformazione interna, in quanto è visibile all'esterno, che propriamente dicesi nudo anatomico, o anatomia artistica [1]. Dovendo egli infatti rappresentare il corpo in qualunque posizione e movimento possibile, è necessario che gli siano note *tutte le diverse forme particolari* che assume ciascun membro, sia *cambiando di posizione*, o *muovendosi in un senso piuttosto che in un altro*, tenendo anche conto *dello sforzo maggiore* o *minore* che faccia in tale movimento.

Ma v'ha di più. Sotto il bianco roseo della pelle si distendono i muscoli, corrono le vene, pulsano le arterie, che attraverso di essa più o meno appariscono: in una parola, v'ha

fronte, da questa alla sommità delle sopracciglia, da queste all'estremità del naso, e da questa all'estremità del mento. L'Ercole Farnese e il Laocoonte hanno poco più di otto teste, l'Apollo Sauroctono Vaticano e il Fauno Capitolino poco più di sette. Sulla varietà di proporzioni seguite nell'arte, vedi appresso in Critica stilistica.

(1) Vedi RICHER PAUL, *Anatomie artistique*. Paris, Plon, 1890.

al disotto dell'epidermide una *vita che palpita*, e che l'artista *deve esprimere*, se vuole che la sua figura non sembri un cadavere. Quest'espressione viva del corpo umano si deve esigere dall'artista, quando e nella misura che il soggetto lo

50. — S. Bartolomeo. *(Fot. Alinari).*

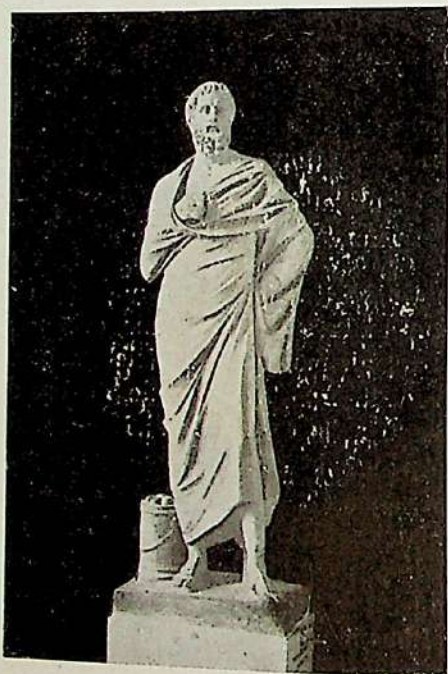
richiegga. È infatti contro verità che in qualsiasi nudo si rivelino tutti i minimi particolari anatomici, sia pure che lo faccia l'artista per far conoscere la sua speciale abilità. Nessun dubbio invero che l'organismo interno trasparisce e s'accusa all'esterno, attraverso l'epidermide, ma generalmente

ciò si verifica in una forma molto attenuata: solo in alcune speciali complessioni o in corpi rotti alla fatica o allenati negli esercizi ginnastici la musculatura prende una apparenza esterna più vistosa. Sarà quindi giusto che essa apparisca forte e vigorosa o in un mitologico Ercole, o in Sansone e Golia o in un atleta qualsiasi, ma dovrà riprovarsi in un Apollo, in un angelo, in una vergine. E tutta l'interna struttura non potrà mostrarsi se non in qualche caso particolare, come nel corpo scorticato di un favoloso Marsia, o dell'apostolo S. Bartolomeo, che diede all'Agrati l'occasione di potere giustamente far pompa delle sue conoscenze anatomiche (fig. 50), o anche di un corpo estenuato dalle sofferenze, come fece il Domenichino nel suo S. Girolamo (fig. 22). Onde il saggio consiglio di Leonardo al pittore: « Se tu vuoi fare la figura che mostri in sè leggiadria, debbi fare membri distesi e gentili, senza dimostrazione di troppi muscoli, e quei pochi che al proposito farai dimostrare, farli dolci, cioè di poca evidenza, con ombre, non tinte » (1). Non saranno quindi da approvarsi le esagerate musculature e la soverchia evidenza anatomica che si scorgono in alcune figure di Michelangelo e più anche nelle statue degli Apostoli del suo discepolo Montorsoli, quali si vedevano nella cattedrale di Messina.

Panneggiamento. — Anche al modo con cui vengono accomodate le vesti alla persona, che dicesi panneggiamento, deve essere rivolta l'attenzione di chi esamina un'opera di arte. E il problema è più difficile di quello che a prima vista possa sembrare. Molti sono infatti gli elementi che lo costituiscono e che esigono nell'artista, non altrimenti che nello studio del nudo, una diligente osservazione della natura. Non si tratta qui infatti di quelle vesti, che per la loro foggia, direi stereotipata, si adattano alla persona ed hanno pieghe fisse e determinate. Intorno a che si potrà discutere quali di esse più conferiscano all'estetica della figura, ma, posto che di esse, per ragioni storiche o per altre, debbano le figure essere vestite, non rimane all'artista altro che rappresentarle con verità, sia con rispetto alla loro forma come a quella della qualità della stoffa di cui sono fatte (2).

(1) *Trattato della pittura*, c. 20.

(2) La poca estetica delle vesti moderne ha indotto più artisti a rappresentare personaggi moderni all'antica od eroica, come il Canova fece di Napoleone nella statua, che ora si trova nell'atrio del palazzo di Brera a Milano.

Qui invece è da parlare di quella specie di vesti o di panni, che, per la loro forma ed ampiezza, lasciano alla persona di adattarsele liberamente in un modo o in un altro, come il pallio ed il peplo per i Greci, la toga per i Romani, ed alcune antiche vesti liturgiche per i personaggi cristiani. Rispetto a queste, dice Leonardo [1] che debbono mostrare *di essere abitate dalle loro figure*. Vuol dire con questo che esse debbono lasciare intravvedere le forme del corpo. Ma per applicare giustamente tale regola, bisognerà prima tener conto della qualità della stoffa, di cui sieno formate le vesti. Se quella sia di una qualità grossa e rozza, naturalmente non permetterà che si disegnino sotto di essa le varie membra, come le lascerà indovinare una stoffa fine e leggera. Le vesti degli antichi erano generalmente sottili e leggiere, di lana da principio, poi di lino e più tardi di seta, anche trasparente; talora tessute d'oro sì le une come le altre. Esse quindi si prestavano mirabilmente a farne risaltare le forme corporee, e ne approfittarono gli artisti greci, più o meno abilmente fin dall'epoca arcaica, come può vedersi in molte statue femminili ritrovate sulla acropoli d'Atene [2], e meglio assai Fidia [3] e gli scultori che gli tennero dietro. Uno degli esempi più insigni di panneg-

51. — Sofocle. (Mus. Lat.).

(1) Op. cit., pag. 4, n. 517.

(2) Vedi le diverse Kore o Giovani del Museo dell'Acropoli, e l'Artemis del Museo Nazionale di Napoli, copia di una statua arcaica.

(3) Vedi, p. es., il gruppo detto di Peitho e Afrodite del frontone orientale del Partenone.

giamento, considerato sotto tal punto di vista, l'offre il Sofocle del Museo Lateranense, copia eccellente, dice il Loewy, di scultore attico contemporaneo di Prassitele. L'*himation*, che l'avvolge, non lo soffoca colla sua ampiezza, ma gli si raccoglie addosso lasciando spiccare tutto quanto vi ha di personale, di espressivo nel capo e negli arti, ed anche, nel velare, discretamente svela. E dove copre, rifà da sè l'architettura del corpo, traducendo nel proprio linguaggio colle sue partizioni e il rilasciamento, col grado del rilievo, gl'incisi, le articolazioni, le movenze, di quello (1) (fig. 51). Le vesti moderne

52. — Sanmartino. Cristo morto.

al contrario, generalmente più pesanti, e che spesso si accumulano le une sulle altre, sono meno acconcie a rendere la forma corporea.

Un caso tutto particolare è quello dei veli, specialmente se usati a nascondere il volto stesso della persona. Come siano riusciti a vincere le difficoltà in una materia così restìa, quale è il marmo, e in una parte così delicata, quale è il volto, ne hanno dato buoni saggi artisti, sia antichi che moderni, p. es. nella statua velata detta della Modestia o Pudicizia del Museo di Napoli, e in quella del Cristo morto nella chiesa di San Severo a Napoli di G. Sammartino (fig. 52).

(1) *Scultura greca*, pag. 100. Altri esempi eccellenti sono la Musa Talia del Museo Vaticano, la Nike dell'isola di Samotrace.

Pieghеggiamento. — Intimamente connesso coll'adattamento alla persona è l'altro problema del pieggeggiamento. A sentire anche qui Leonardo da Vinci, le pieghe dovrebbero in genere essere poche ed abbondare solo nei vecchi togati e di autorità. A tale eccezione si è forse egli condotto dalla osservazione delle antiche statue; ma in verità la maggiore o minore quantità di pieghe dovrà invece dipendere dalla diversa ampiezza, forma, e qualità della stoffa, di cui è fatta la veste, come anche, ove trattisi di personaggio storico, dalla maniera usata a quei tempi. Dove poi l'artista fosse libero da tali restrizioni, esso dovrà mantenere una certa sobrietà e non lasciarsi andare a quel ciincischiamento che mostra lo sforzo e l'artifizio.

Le forme poi delle pieghe, cioè, se grosse o sottili nei dorsi, se rettilinee, curve o parallele, quella della superficie stessa del panno se rigida o liberamente mossa a monti e valli, con *occhi* più o meno grandi, dovranno essere quasi esclusivamente regolate in conformità della natura della stoffa (1).

E dicasi press'a poco lo stesso per la loro *caduta*. Osserva anche qui Leonardo, che gli *angoli acuti e crudi* sono proprî dei panni grossi e di poche pieghe; gli angoli *quasi insensibili,* dei panni sottili; le *curve,* dei panni di media grossezza. E se l'artista avrà tenuto conto di tali osservazioni, non sarà difficile allo studioso di potere da tutte queste cose insieme rilevare la qualità del panno. Da esse, come dal trattamento della superficie per mezzo dello scalpello, si rileva, p. es., che la veste della statua della celebre fanciulla di Anzio, doveva essere di rozza flanella. Il pittore poi, colla ricchezza maggiore dei mezzi di cui dispone, cioè con tutta la indefinita gamma dei colori, potrà anche rendere la morbidezza, i riflessi delle vesti lucide ed ondeggiate. E nella abilità di rendere tutte queste minuzie l'arte moderna ha di molto superato l'antica.

Resta per ultimo da vedere se le pieghe seguono naturalmente il movimento della persona (2). È noto che esse si agi-

(1) Il ch.mo scultore prof. Aureli nel suo gruppo marmoreo di Galileo e Milton, ha, con finissima arte, imitate nel marmo le varie superficie delle stoffe di cui sono vestiti i due personaggi.

(2) M. Reymond (*Verrocchio*, Paris, Renouard, pag. 88), dalla posizione e moltiplicità delle pieghe negli angeli del monumento Forteguerra (in terracotta) (Museo del Louvre, Parigi), giustamente argomenta che il

tano nel senso contrario alla direzione del movimento, e più o meno, a seconda della *celerità del muoversi* della persona e dello *stato attuale dell'aria* che la circonda. Di quest'ultima circostanza non si potrà dare un sicuro giudizio, se non in qualche rarissimo caso, come sarebbe quando possa paragonarsi il movimento delle vesti delle figure a quello, che mostrano le piante e gli alberi, che per avventura formino lo sfondo, in cui esse si trovano. Ma rispetto al primo se ne potrà notare l'esattezza guardando al movimento di cui è animata la figura, se cammini, se corra, se fugga. Così a taluno parrà esagerato il forte ondeggiamento del mantello del compagno di S. Pietro martire, che fugge, mentre il Santo viene ucciso da un assassino, scena dipinta dal Domenichino in un quadro della Pinacoteca di Bologna (V. fig. 34). Molto naturale invece quello nella Bufera di C. Millès (Venezia, Fot. T. Filippi), e quello delle vesti delle Menadi del Museo Vaticano.

Nel giudicare del movimento delle vesti avverti anche che talora può rimanere nelle pieghe come un resto del movimento precedente a quello che esegue la figura, e il saperlo ritrarre è abilità speciale da recarsi a merito della fine osservazione dell'artista.

***

I. **Pittura.** — Fin qui si è discorso di quelle qualità, che debbonsi ritrovare in qualsiasi artista sia pittore che scultore. Ora conviene dir qualche cosa in particolare di ciascuno di essi. Tutto proprio del pittore è il chiaroscuro e il colorito. Ora in questi due mezzi, di cui può egli disporre a suo vantaggio e a preferenza dello scultore, vi hanno particolari, che non dipendono dalla sua scelta, ed altri invece, che sono a disposizione del suo gusto. Così, supposta in un determinato luogo la fonte di luce, da cui deve essere illuminato il quadro, *i relativi sbattimenti di ombre, sia per la loro forma come per la loro posizione ed estensione,* dipendono da regole determinate dalla natura stessa, e che formano oggetto di quella parte della geometria che dicesi descrittiva. Lo stesso dicasi del *vario tono che prendono i colori, sotto l'influsso di altri colori o di luci diverse.*

Verrocchio dovette servirsi del manichino ed osserva che, se il manichino rende preziosi servigi agli artisti, li pone nel pericolo di non farle cadere naturalmente e di renderle artificiose e manierate.

A giudicare di queste occorrono speciali cognizioni tecniche, che debbono esigersi in un artista, ma che non possono pretendersi da un semplice studioso. Potrà egli certo apprezzarne più o meno il valore, quando la natura gli abbia concessa perfetta la conformazione della retina e dei nervi ottici, ma certo non dovrà osare di darne un giudizio. Ma in quei particolari che sono all'arbitrio dell'artista come la *scelta della qualità della luce, della sua intensità, del punto d'illuminazione del quadro, della gamma dei colori* gli sarà permesso di entrare giudice modesto della loro opportunità.

Qualità della luce. — Viene dunque da osservare per prima cosa sotto quale specie di luce immagini l'artista che sia illuminata la sua scena. Non occorrono doti speciali per accorgersi che altro aspetto pigliano i colori sotto la *luce naturale* o sotto quella *artificiale*, sotto la luce *diretta* o sotto quella *riflessa* e *diffusa*, *all'aperto* o *nel chiuso di una sala*. Nè sono sempre medesimi gli effetti della stessa luce naturale col *variare dello stato del cielo, dell'ora, della stagione*, e perfino *del clima*. E a riguardo della luce artificiale [1] non è indifferente la qualità della sorgente da cui deriva, se cioè sia *la naturale semplicemente modificata* da un trasparente colorato, o provenga *dall'olio, dalla cera, dal gas* o *dalla elettricità*. La luce poi soprannaturale o miracolosa, che emana dalla persona o dal volto di un angelo, di un santo, ecc., è considerata per tale dagli artisti, solo per la fonte da cui proviene, non già per la sua qualità; onde viene generalmente rappresentata come la naturale; e così, p. es., l'ha immaginata il Correggio nella Notte Santa della Galleria reale di Dresda (fig. 53).

Ma se in genere ciò non è difficile a capirsi, lo sarà invece in ciascuno dei casi particolari ora accennati. Per aiutarsi in qualche modo, il giovane potrà leggere le sagaci osservazioni che a tal proposito viene qua e là facendo L. Guaita, nella sua opera sulla *Scienza dei colori e la pittura* [2]. Qui non farò che indicarne alcune delle principali.

I colori sotto l'azione *diretta* della luce sbiancano e si attenuano, s'intensificano nella luce *diffusa* e nella penombra.

[1] Essa quindi sarà trattata conforme alla luce, naturale o artificiale che sia, riguardo agli sbattimenti, alle ombre, ecc. Così ha fatto Raffaello nella Liberazione di S. Pietro dal carcere (Stanze vatic.).

[2] Milano, Hoepli, 1905. V. anche la bibliografia che cita a pag. 9-11.

All'aperto la torbidezza dell'aria diminuisce il colore dei corpi e ne sfuma i contorni e i rilievi. E poichè negli strati inferiori dell'atmosfera viene essa accresciuta dai vapori, e sta in relazione colle correnti d'aria, colle pioggie, ecc., ne

53. — Correggio. La Notte Santa. *(Fot. Anderson).*

segue che la sua maggiore o minore intensità, varia a seconda dei luoghi e dei climi. Sarà quindi in generale maggiore la trasparenza nei paesi secchi e montuosi e nelle giornate serene, onde la prospettiva aerea è quivi più lontana e meno distinta, e però più difficile ad essere ritratta coi colori.

In un *luogo chiuso* gli effetti di tale torbidezza diminuiscono, ma non cessano; onde il pittore dovrà dipingere meno vivi i colori delle persone e degli oggetti che si trovano in fondo ad una stanza, in confronto di quelli che si trovano in avanti. Nella Deposizione dalla Croce [1] del B. Angelico, il paese lontano è rimpiccolito secondo le regole della prospettiva lineare, ma è colorito troppo vivamente e troppo minutamente disegnato in tutti i suoi particolari. Così il Pinturicchio disegna con soverchia precisione e dà colori troppo vivaci alle prospettive architettoniche [2], che si trovano nell'estremo fondo del quadro.

« Quando il sole *è alto sull'orizzonte* e i suoi raggi cadono poco obliquamente sulla terra, una catena lontana di montagne viene illuminata tanto che la luce, che riflette, si confonde con quella del cielo, e tutte le ombre in genere sono minori. Quando invece *a sera il sole manda obliquamente i suoi raggi*, le pendici poco illuminate dei monti lontani fanno da fondo oscuro ed appaiono di color bigio celeste per la torbidezza dell'aria, tutte le ombre sono marcate, i colori più variati e meno intensi subiscono una quantità di sfumature, e la prospettiva aerea è ben manifesta ».

« In un tramonto d'*autunno* nei nostri paesi la luce azzurra del cielo e quella aranciata del tramonto, fondendosi, dànno dei toni purpurei; le catene dei monti oscure, sullo sfondo aranciato del cielo all'occaso, presentano tinte azzurro-violacee, le foglie degli alberi rosseggiano, e le parti più alte del cielo ad occidente si tingono di porpora, che digrada, nel basso, nel rosso aranciato dell'orizzonte; le ombre si allungano e si fanno più sentite ed azzurre ».

Riguardo all'influenza del clima nota che nei paesi *meridionali*, allorchè il sole è alto, la luce soverchia imbianca le tinte, inonda l'aria, fa irradiare i contorni, e il paesaggio è tutto un chiarore monotono e costante. Nei *settentrionali* invece, ove il cielo è quasi sempre nebuloso ed il sole non si eleva mai a molta altezza, questo effetto è minore.

Nei *tropicali* la luce è tanto intensa che abbaglia l'occhio, e impedisce la vista precisa degli oggetti.

La luce *artificiale*, quella cioè prodotta dall'olio, dal gas, dalle lampadine elettriche ad incandescenza, riscalda il colore

(1) Firenze, S. Marco.

(2) Siena, Affreschi nella libreria del Duomo.

degli oggetti e produce toni caldi, mentre la luce elettrica dell'arco voltaico e quella verdognola delle reticelle Auer dànno toni freddi. Quest'ultima sbiadisce i rossi, rinforza i verdi, rispetta gli azzurri.

Secondo il Rood, sotto la luce del gas il carminio prende una tinta rossa intensa più brillante che alla luce del giorno; il cinabro diventa rosso fuoco intenso, l'aranciato più brillante, il giallo pende all'aranciato e si fa più brillante, l'azzurro, suo complemento, sembra bianco o grigio puro, ecc.

Ma, anche con tutte queste speciali avvertenze, non sarà sempre facile giudicare del valore di un quadro che ci sta dinanzi agli occhi. Come infatti spiegarci dalla sola osservazione del quadro, che in alcuni paesaggi dipinti le campagne appariscono quasi sempre umide e verdeggianti, cinte da una atmosfera nebulosa, e come non accusare l'artista di monotonia e di soverchia tristezza, se *aliunde* non si sappia che quei paesaggi sono di pittori fiamminghi, che non fanno che ritrarre i loro paesi?

E sapendo appunto delle infelici condizioni di luce, che dà il cielo delle loro regioni, ci spiegheremo anche, almeno in parte, perchè i fiamminghi abbiano spesso preferito di dipingere sotto una luce artificiale, come Gherardo Honthorst, detto perciò Gherardo Delle Notti, il Dov, il Neefs, lo Schalken, il Netschers, il Van Ostade, come si vede nei quadri, che si ammirano nella sala fiamminga della Galleria degli Uffizi a Firenze.

Chiaroscuro. — Come la diversa natura della fonte luminosa influisce sull'aspetto che pigliano i colori, così da essa e dal grado dell'intensità che ha, dipendono la qualità delle ombre e la gradazione delle luci. Così, p. es., è noto che le ombre nell'inverno sono più forti che in estate e parimente più dense di sera che a mezzogiorno, e che la luce artificiale manda ombre più dure e taglienti e in queste lascia scorgere molto meno gli oggetti. Scelto che abbia l'artista il grado più intenso di luce, da cui vuole illuminato il suo quadro, è chiaro che ne dovrà poi egli rappresentarne esattamente gli effetti. Ma potrà sempre ricercare lo studioso, se l'artista abbia nel caso particolare fatto bene a sceglierne uno piuttosto che un altro. Bisogna, quanto al chiaroscuro, distinguerne varie specie. Nel senso più comune che si dà alla parola, il chiaroscuro è quello dell'arte fiorentina, quello cioè di Masaccio

54. — Michelangelo. Sibilla Delfica. *(Anderson).*

e di Michelangelo, che serve a dar rilievo scultorio ai corpi, facendoli staccare dallo sfondo (fig. 54). Leonardo da Vinci, da quel genio precursore che era, si servì di un'altra specie di chiaroscuro, eminentemente pittorica nel senso moderno della parola. Non contrasto di ombra e di luce, ma una penombra dolcissima, in cui le figure sembran quasi fluttuare e perdersi. La linea di Leonardo non limita i corpi netta e tagliente come la fiorentina, ma sfuma, suggerendo gli incerti contorni della figura. « Pon mente, egli dice, per le strade sul far della sera ai visi di uomini e di donne quand'è cattivo tempo quanta grazia e dolcezza si vede in essi. Adunque tu, pittore, avrai una corte accomodata co' muri tinti di nero con alquanto sporto di tetto sopra esso muro... e quando non la copri con tenda, sia sul far della sera per ritrarre un'opera,

55. — Caravaggio. David e Golia. *(Anderson).*

e quando è o nuvolo, o nebbia; e questa è perfetta aria». Dalla luce all'ombra si passa senza scosse, per gradi insensibili: ecco lo *sfumato* leonardesco, la penombra caratteristica di questo artista [1] (fig. 56).

Benchè con spirito tutto diverso, si valse delle conquiste di Leonardo il Correggio. Questi negli affreschi della cupola di S. Giovanni a Parma, usò le mezze tinte o d'un grigio oscuro accanto al nero o d'un grigio chiaro accanto al bianco, rendendo così dolce, col digradare quasi impercettibile, il passaggio dal bianco al nero, dalla luce all'ombra, mentre pure conseguiva coi chiari e cogli scuri il rilievo delle cose. In guisa che, dice il Mengs [2], la vista dello spettatore è risvegliata nella stessa maniera che una persona addormentata viene dolcemente scossa dal sonno dal suono di uno strumento delicato e soave (fig. 57).

56. — Leonardo. Sant'Anna. *(Fot. Alinari)*.

Il Baroccio dipinge con colori molto chiari, e così ottiene l'effetto di una grande luce, ma non può approfittare dei contrasti tra il chiaro e l'oscuro, e la sua pittura perde in profondità, nel tempo stesso che acquista in splendore [3].

Nei suoi quadri vediamo un giuoco bizzarro di piccole luci che si rifrangono attraverso i corpi, guizzano attorno

(1) Vedi LIONELLO VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, pag. 166 e seg. e *passim*.

(2) *Opere*, Bassano, 1783, I, p. 186.

(3) GUAITA, *La scienza dei colori*, pag. 220. Si veggano di lui la Madonna di S. Girolamo (Firenze, Uffici), la S. Famiglia (Roma, Galleria Corsini) e la Deposizione (Perugia, Catt.).

alle superfici; uno scintillìo di varî colori iridescenti con effetti cangianti.

Il Caravaggio, il grande artista italiano, venuto sulla fine del secolo XVI a dire all'arte la parola nuova che si sparse rapida per l'Europa, trovò un suo speciale chiaroscuro.

Immerge gli oggetti da rappresentare nell'ombra, dando ai quadri uno sfondo neutro e incerto, e li investe con una

57. — Correggio. Cupola di S. Giovanni. *(Fot. Anderson).*

fortissima luce radente, in modo che con una violenta opposizione di luci e di ombre risaltino le sole parti essenziali alla rappresentazione pittorica. La luce modella i corpi, arresta di colpo le figure nel loro atteggiamento, dando loro meravigliosa evidenza. Nel David con la testa di Golia, della Galleria Borghese di Roma, sullo sfondo tutto tenebre del quadro, la luce modella con forza plastica stupenda la testa, il torso nudo del giovane ebreo, e il viso truce dell'ucciso gigante, mentre ciò che non è essenziale alla visione pittorica si perde nell'ombra (fig. 55). Come abbiamo già detto altrove [1]

[1] Cfr. pag. 9.

tale modo di dipingere, che ha per mezzo espressivo essenziale la luce, considerata non come modificatrice dei colori, ma dell'ambiente che attraversa contrastando con l'ombra, si chiama *luminismo*. Al Caravaggio devono perciò moltissimo i luministi stranieri, come il Rembrandt, il Velàsquez della prima maniera, ecc. Come sempre avviene in tali casi, sorse una folla d'imitatori, i quali naturalmente non poterono appropriarsi che la tecnica del Caravaggio, non certo l'arte.

Esaminata la scelta, che ha fatto l'artista della qualità della luce e del grado d'intensità, è da vedere *se sia conservata la gradazione di essa e delle ombre corrispondenti*. Intorno a che è bene avvertire che, se il grado d'intensità di luce, che l'artista rappresenta coi suoi colori, potesse essere il medesimo di quello, che ha la luce naturale, o artificiale che sia, non avrebbe egli che a copiare perfettamente i diversi gradi di luci e di ombre che sono in natura, dal più alto al più basso. Ma non è così. I colori più luminosi, di cui dispone il pittore, sono quasi infinitamente al di sotto della luce solare e lunare (1). Onde segue che, essendo il punto più luminoso di una pittura molto al di sotto del naturale, dovrà abbassare le altre parti di luce e di ombre per conservare fra loro i convenevoli rapporti (2). A non errare in questa parte si consiglia ai pittori paesisti di mettere subito nel ritrarre il paesaggio le parti di ombre e di luce e di fissare il maggior chiaro e il maggior scuro, per avere i due punti dai quali partire pel giusto valore dei toni (3). Di qui la difficoltà di gradazione, quando il punto maggiore di luce sia molto basso, come, p. es., la luce lunare attraverso un bosco di alberi fronzuti.

Oltre alla gradazione delle luci e delle ombre, è anche da guardare ad una *giusta distribuzione* di esse nel quadro, in modo che nè vi sia troppo poco delle une o delle altre. I pit-

(1) La luce del sole è stata calcolata 800.000 volte più intensa di quella della luna. Una superficie bianca, illuminata direttamente dal disco solare, ha un'intensità 100.000 volte minore di quella del sole, e un corpo illuminato dalla luna è per intensità 100.000 volte minore della luce diretta della luna stessa. I colori più luminosi del pittore sono appena 100 volte più chiari del nero intenso. GUAITA, op. cit., pag. 170.

(2) Il diverso grado d'intensità fra la luce naturale e la dipinta non danneggia la percezione degli oggetti e il loro rapporto per la singolare adattabilità dell'occhio alla luce naturale. (GUAITA, ivi, pag. 173).

(3) Vedi MAGNI B., In « Nuova Antologia », 1906, vol. II, pag. 256.

tori veneziani le hanno distribuite per modo da dare alle mezze tinte la metà, e l'altra divisa fra il chiaro e l'oscuro. Rembrandt ha limitato il campo della luce ad un ottavo dello spazio da dipingere: ma è cosa da lasciare ai grandi genî (1).

Punto d'illuminazione. — Di grande importanza per la bellezza del dipinto è il *punto*, donde immagina l'artista che parta la luce ad illuminare il suo soggetto. Da esso infatti dipende il maggiore e minore rilievo dei varî oggetti rappresentati, e per conseguenza la maggiore o minore importanza che essi assumono nel quadro (2). Come infatti, parlando dell'unità e disposizione, fu osservato che verso il soggetto principale, sia o no nel mezzo della scena, debbono accentrarsi tutte le altre figure, in modo che l'occhio dello spettatore sia da esse facilmente guidato a ritrovarlo, così il punto d'illuminazione deve essere disposto in guisa che lo ponga nel maggiore rilievo.

Di più. Dalla diversa collocazione di tal punto dipende la maggiore o minore bellezza della figura umana. La figura umana essendo la sola fra gli animali a cui sia naturale la posizione verticale, è meglio che ogni altra illuminata dalla luce che le piova dall'alto. Questa situazione della fonte luminosa fa valere tutte le grazie della figura umana. Non così della restante natura. Le montagne, le colline, gli alberi, i fiumi e gli altri accidenti del paesaggio perdono una parte della loro forma e del loro carattere, quando vengono illuminati a picco. La campagna non è mai così interessante per il paesista, che quando è attraversata obliquamente dai raggi del sole, che nasce o che tramonta. In una galleria invece, donde piova la luce dall'alto, le statue pigliano un aspetto più gradevole e dignitoso. Ma è la testa umana che soprattutto ne guadagna in bellezza. La sporgenza della fronte

(1) Blanc, op. cit., pag. 554.

(2) Per conoscere da qual punto venga la luce nel quadro conviene guardare alle ombre, le quali, come è noto, sono dalla parte ad essa opposta. Dalla maggiore o minore lunghezza di esse si potrà anche stabilire la minore o maggiore altezza della fonte illuminante. Dal punto d'illuminazione dipende la retta collocazione dei quadri nelle pareti, come dal punto di vista, in che si è messo l'artista, dipende quello in cui si deve collocare lo spettatore. A questa osservazione ci richiamano i versi della poetica d'Orazio: *Ut pictura poesis erit*, ecc. (v. 361 e seg.), e il passo di Cicerone, *Itaque et lumen mutari saepe volumus*, ecc. (*Accademia*, 2, 7).

meglio si delinea, gli occhi divengono più luminosi nella cavità ombrosa, che forma l'arco delle sopracciglie, i pomelli si sollevano leggermente. E per poco che la luce non sia assolutamente perpendicolare, si anima il labbro inferiore, si modella il mento, e, lasciando nell'ombra il rientramento del collo, forma una colonna oscura, che fa risaltare la massa chiara del volto. Tutto questo bell'ordine è invertito, se il lume venga dal basso; onde i varî espedienti che, a diminuire i cattivi effetti, usano gli attori teatrali. La luce poi, che venga di faccia, toglie le ombre e appiattisce il rilievo.

Non così quando la luce derivi da una parte o di dietro. In tal caso il pittore potrà ottenere degli effetti nuovi, più o meno gradevoli, a seconda del soggetto e della quantità delle figure [1].

A tutto questo dovrà porre attenzione lo studioso nel giudicare dell'effetto luminoso di una pittura.

Colorito. — La natura è così feconda, così ricca di colori, il cielo così vario dall'alba al tramonto, così diverso è il suo aspetto nelle varie regioni, dalla glaciale alla torrida, nelle quattro stagioni dell'anno, che il pittore può liberamente spaziare nella scelta del suo colorito. Che se, invece della natura, ami rappresentare soggetti storici o immaginarî, ha anche qui un vastissimo campo per scegliere i colori da dare alle vesti dei personaggi e degli oggetti che v'abbia a raffigurare. In qual modo ha usato egli di tale libertà?

È certo che, qualunque sia la gamma dei colori da lui prescelta, essa deve rispondere a quell'armonia, che noi vediamo regnare generalmente in natura, e della quale il nostro occhio resta sì deliziosamente appagato. L'uso, p. es., di quei colori, che nello spettro sono fra loro vicinissimi, riesce gradevolissimo all'occhio, perchè, osserva acutamente il Guaita, esprimono la digradazione naturale delle tinte. «Così in natura il fogliame esprime tutte le digradazioni dal giallo verde al verde; il cielo quelle dall'azzurro cianico all'oltremare; il mare quelle dal verde smeraldo all'azzurro d'acqua; i tramonti quelle dal giallo all'aranciato, al rosso ed al porpora» [2].

Come poi nelle opere letterarie la parola, la frase, lo stile deve adattarsi al soggetto, così nelle debite proporzioni conviene fare dei colori. Ora è noto esservi in natura dei colori

(1) Blanc, op. cit., pag. 552.

(2) Op. cit., pag. 194. Un solo fiore, la rosa p. es., presenta una ricca gradazione nel suo colore medesimo.

che, messi l'uno accanto all'altro, divengono più brillanti, e dànno alla rappresentazione grande vivacità. Tali colori sono detti complementari, e sono quelli che, fusi insieme da soli, in determinate proporzioni, producono luce bianca, come il rosso e il verde azzurro, il giallo e l'oltremare, il giallo verdastro e il violetto. Di questi fece uso, p. es., Raffaello nella sua Madonna della Seggiola, che attrae tanto anche pel suo colorito. Alla diversa qualità dei soggetti si adattano anche le tinte calde e fredde [1], quelle ai paesaggi luminosi e rappresentazioni giocondc, queste ai paesaggi malinconici e scene tristi, onde giustamente il Merimée rimprovera al Rubens l'avere adoperato colori vivacissimi nell'immagine del Crocifisso [2], mentre sono da lodarsi tra i moderni, il Favretto, p. es., che usò di preferenza tinte calde nel suo quadro al *Liston,* che è una scena gioconda, e il Vanni, che invece usò tinte fredde per la sua Peste di Siena [3].

L'uso poi temperato delle une o delle altre nel medesimo quadro giova a dare varietà o ad esprimere contrasti. Veggasi, p. es., come l'abbia bene adoperati il Vannutelli nei Funerali di Giulietta.

Località del colore. — Ma fra tanta libertà concessa all'artista, vi hanno pure dei limiti o delle leggi, a cui egli deve certamente sottostare. Come le ha osservate? Mi limiterò a qualche osservazione generale.

È noto che ciascun oggetto ha una *tinta* [4] *sua*, propria anche del luogo dove si trova; onde dicesi tinta locale. Ma questa non è mai intera. Gli oggetti, che ad una osservazione superficiale ci appaiono in un solo colore, ad un attento esame non dimostrano mai una completa uniformità di tinta. Persino un foglio di carta bianca, pel rilievo della sua grana, per le ombreggiature, provenienti dalle differenze di illuminazione dell'una o dell'altra parte, pei varî riflessi colorati che riceve dagli oggetti circostanti, e a sua volta rinvia, non si mostra

[1] Calde diconsi quelle tinte, che si avvicinano di più al giallo dorato, come il rosso e l'aranciato e il giallo, perchè questi sono i colori del fuoco e della luce; fredde invece quelle in cui domina l'indaco, il verde, l'azzurro pallido, il grigio. — Il verde è intermedio fra le une e le altre.

[2] SELVATICO, *L'educazione del pittore storico*. In Appendice.

[3] Galleria d'arte moderna, Valle Giulia. Roma.

[4] Per tinta s'intende o il colore convenientemente preparato, secondo il grado d'intensità e di forza, prima che si metta in opera, o il colore stesso già disteso sul quadro.

mai al nostro occhio di un colore uniforme. Così la mano, che sembra a primo aspetto di un solo colore o tinta, ha invece parecchie sfumature, che dipendono e dalla semidiafanità della pelle, per cui la luce è assorbita e ne esce colorata, e da quella porzione di luce che, non assorbita, si riflette bianca e mescolandosi con quella colorata, dà una sfumatura di carne chiara. Dove poi la pelle è levigata, la luce si riflette in maggior quantità, ed ha quindi riflessi luminosi, di tinta fredda, che i pittori chiamano luci aeree. Invece, nelle parti concave e fra gl'interstizi delle dita, la luce che rischiara una parte, è stata già emessa dalla parte opposta e quindi è già colorata, per cui l'intensità del colore carnicino aumenta e la tinta dimostrasi più calda [1].

Contrasto dei colori. — Ma non è solamente la rottura delle tinte, fatta secondo i criterî predetti, che si deve osservare in una pittura; conviene inoltre attendere se il pittore abbia saputo rendere gli effetti di contrasto che i colori vicendevolmente producono. Sappiamo dall'esperienza che, fissando contemporaneamente due colori vicini, avviene che sull'uno aleggia una tinta del colore complementare, p. es. fissando contemporaneamente il rosso ed il giallo, il rosso ci apparisce porpora, il giallo sembra verdastro [2]. Se la luminosità del quadro fosse per intensità uguale a quella della natura, tale fenomeno non dovrebbe interessare il pittore; perchè, posti vicini i due colori, p. es. il rosso ed il giallo, dovrebbe di necessità seguirne il medesimo effetto. Ma la cosa, lo notammo innanzi a proposito del punto d'illuminazione, va bene altrimenti. I colori, di cui dispone il pittore, avendo una minima intensità di luce, non valgono a produrre tale contrasto che in minima parte, e però, se vuole che lo spettatore provi il medesimo effetto che guardando i colori sotto la luce naturale, deve modificare la tinta dei due colori, secondo la predetta legge dei contrasti, e in tal modo darà l'illusione della realtà. Si avverta però che il contrasto dei colori, messi uno accanto all'altro, è in ragione opposta del miscuglio. L'azzurro e il rosso mescolati producono il violetto; invece una superficie rossa avvicinata ad una azzurra pare più aranciata e l'azzurro più verdastro.

[1] Guaita, op. cit., pag. 195.

[2] Per gli effetti di contrasto vedi la tavola compilata dal Guaita op. cit., pag. 189, 190.

***

II. **Scultura.** — La resistenza più o meno forte, che la materia oppone allo scultore nell'atto del lavoro e la mancanza del colore, di cui dispone invece il pittore, che gli permette di rendere la sua opera del tutto simile alla natura, esigono una qualche diversità di criterî nel giudicare di un'opera scultoria.

E, rispetto alla *materia,* non è dapprima lo stesso se trattisi di legno, di marmo, o di una pietra dura. La maggiore o minore resistenza, colla quale la materia si difende dall'assalto degli strumenti che l'attaccano, renderà più o meno pregevole l'opera d'arte. Un' incisione sopra un diamante, che non può essere attaccato altro che dal diamante, sarà per la sola difficoltà del lavoro più lodevole, che quella in un metallo; i due sarcofagi, detti di S. Elena e Costantino, nella sala a Croce greca del Museo Vaticano, hanno più merito per essere stati scolpiti nel porfido, che per altro pregio artistico.

L'equilibrio nella statua. — Ma, per una statua o per un gruppo che sia, ha l'artista da superare un'altra difficoltà, ed è quella di accordare i movimenti della medesima col suo equilibrio. La leggerezza e compattezza della massa fibrosa del *legno* permetteranno facilmente un'arditezza maggiore nei movimenti od atteggiamenti delle figure. Anche pel *bronzo* si riuscirà a superare agevolmente l'ostacolo, facendo vuote o più leggiere le parti più sporgenti e piene le altre. E vuote ha appunto le parti anteriori la statua equestre di Pietro il Grande a Pietroburgo, che non si appoggia se non sulle zampe posteriori del cavallo. E in bronzo furono originalmente quelle statue greche che mostrano movenze più ardite, come il Discobolo di Mirone, l'Atleta apoxyomenos di Lisippo, il Satiro che versa da bere di Prassitele. Ben altra cosa è per una statua in *marmo*. La durezza della materia, ma specialmente la impossibilità di compensi con parti vuote o più leggiere, rendono di difficile esecuzione ogni atteggiamento delle figure, che possa spostare il centro di equilibrio. Di qui la necessità o di rinunziarvi o di ricorrere ad espedienti, fingendo tronchi d'alberi, rocce, panneggiamenti più abbondanti, e, nei restauri, a sostegni visibili (1), che rompono la bella armonia

(1) Per i diversi motivi di sostegni, a cui ha ricorso la statuaria antica, vedi MAVIGLIA ADA, *Gli attributi dei sostegni della statuaria antica*, in « Mitteilungen des K. D. Archaeologischen Instituts », 1913.

delle linee. L'abilità dell'artista apparirà in tal caso nel nasconderli con un partito o motivo, che paia quasi richiesto dalla natura del soggetto, come ha fatto Prassitele per il suo Apollo sauroctono e per il suo Satiro anapauomenos.

La difficoltà maggiore, che prova l'artista nel lavoro di una statua in marmo, a rispetto di un'altra in bronzo, apparisce anche dal fatto che, quando si siano voluti tradurre in marmo originali in bronzo, in cui le figure hanno movenze ardite, si è dovuto ricorrere a sostegni più o meno mascherati. Così nel citato Discobolo di Mirone si è dovuto, nel riprodurlo in marmo, fare uso di due appoggi, l'uno sotto una gamba in forma di albero, l'altro dietro la schiena, a sostegno del braccio che lancia il disco.

La prospettiva nel bassorilievo. — Se il mantenimento dell'equilibrio forma una difficoltà tutta particolare per la statua, un'altra, anch'essa particolare, si presenta per quei bassorilievi che diconsi *pittorici*. Si è voluto con essi invadere il campo tutto proprio della pittura, introducendo nel marmo lo sfondo sia architettonico che aereo, senza averne i mezzi sufficienti a rappresentarla, quali sono i colori. Tale uso è contro la natura stessa della materia e del lavoro. Già le ombre che gitta un rilievo sopra la superficie, da cui si solleva, mostrano assai chiaramente la sua solidità; che, ove si supponga che il fondo faccia da cielo, sarà contro natura che le figure vi proiettino le loro ombre [1]. A rappresentare lo sfondo ricorra pure lo scultore alla diminuzione graduata delle figure, ma gli rimarrà sempre la luce che illuminerà colla medesima forza le più lontane, come le più vicine. Questa, che è una grave difficoltà per una prospettiva architettonica, diverrà insuperabile per una prospettiva aerea, dove lo sfondo è dato dall'attenuarsi e fondersi dei colori.

Ecco perchè quei finissimi artisti, che furono i Greci del periodo classico, non tentarono il bassorilievo pittorico, che

[1] La cosa si rende tanto più violenta, quando la forma materiale dell'opera d'arte contrasta per natura allo sfondo, come, p. es., un *vaso*, una *colonna*, un *capitello*, che colle loro convessità si oppongono precisamente alla concavità d'uno sfondo. E forse per questo, più che per ignoranza delle leggi elementari della prospettiva, lo scultore della colonna Traiana, Apollodoro di Damasco, disegnò la prospettiva architettonica nel fondo, in modo che gli edifici non si allontanassero secondo le leggi rigorose della prospettiva, perchè non fossero in contrasto colla forma stessa della colonna.

venne in moda solo nell'età alessandrina, e che imitarono in parte i Romani, e ripresero e perfezionarono gli artisti del Rinascimento, per quanto era possibile (Vedi fig. 48) [1].

Il chiaroscuro nella scultura risulta dalle varie sporgenze e rientramenti della figura scolpita, sia delle membra come delle pieghe del panneggiamento. La luce gitterà naturalmente ombre più forti e grandi, quanto più alte saranno le prime e più profondi gli altri. E questo sbattimento serve a dare il rilievo alla figura, specialmente se vista di lontano. Lo scultore pertanto, che voglia dare rilievo alla sua opera, perchè ne siano scorti i più minuti particolari, consideri prima bene il luogo dove sarà esposta la sua opera, e sotto quale luce. Giacchè non è indifferente se questo sia lontano o vicino all'occhio dello spettatore, se si trovi in piena luce o in luogo riparato. Partendo dal principio che qualsiasi sporgenza richiama l'ombra, e che ogni superficie piana richiama la luce, ne segue che, se il bassorilievo è fatto per essere veduto, converrà che tanto più sporgente debba essere, quanto più esposto alla luce e lontano, e tanto più piatto, quanto più riparato e vicino sia il luogo dove si trova. Quindi è che i Greci usarono nei frontoni dei templi la figura quasi tutta rilevata dal fondo, mentre nei fregi interni, coperti dai portici, appiattivano grandemente il rilievo. Così evitavano l'addoppiarsi delle ombre, e le sagome delle figure risaltavano più vive. Sarà pertanto questa l'osservazione, che dovrà fare lo studioso nell'esaminare un'opera scultoria, che si trovi nel suo posto originario [2].

Il colore nella scultura. — Lo scultore non dispone dei colori; e pure è certo che non solo nell'infanzia e nella decadenza dell'arte classica, ma anche nel suo periodo di splendore, fu adoperato il colore tanto per le statue, quanto per i bassorilievi [3]. Che cosa s'avrà a pensarne? E prima di tutto si noti che oggi tale uso, per il marmo almeno, non solo è abbandonato, ma sarebbe ridicolo. E a ragione; perchè l'imitazione della natura deve essere *dentro quei limiti che sono proprî dei mezzi, di che ci serviamo per imitarla*. Sforzare questi mezzi, a rappresentare ciò a cui essi si rifiutano, è un agire contro la natura stessa. Di più. Se la perfezione dell'arte con-

[1] Vedi a proposito di bassorilievo pittorico quanto ne dice LIONELLO VENTURI trattando del Ghiberti nel-l'«Arte», 1923, pag. 223 e seguenti.

[2] Vedi a proposito quanto abbiamo detto a pag. 9.

[3] Vedi appresso: *Tecnica della scultura*.

sistesse nel raggiungere l'illusione perfetta della natura, ne seguirebbe che per un paesaggio in pittura converrebbe fare più tele intagliate a disegno e fra loro lontane per rappresentare più naturalmente lo sfondo. Così nella statuaria sarebbe molto più perfetta una statua vestita con panni, che quella modellata con vesti dello stesso marmo che la figura; e anche più perfetta quella che sapesse muovere anche gli occhi, le braccia e le gambe. E pure a tale genere di imitazione noi sogliamo dare il nome di fantocci, e se ammiriamo l'ingegno di chi li ha fabbricati, mai diamo loro il nome di opera d'arte. La più nobile qualità dell'arte è di conservare dinanzi alla natura la propria dignità, di imitarla, pur rimanendone distinta, di avere una lingua sua propria, pur imitando quella della natura. Dal momento che in tale imitazione non possiamo giungere alla riproduzione identica della cosa, sarà meglio arrestarsi a quel punto, che la natura stessa del mezzo d'imitazione c'impone [1].

Per questa stessa ragione sarà invece tollerabile l'uso dei marmi *naturalmente colorati*, sieno monocromatici che policromatici, per adattarli a rappresentare il colore della carne o delle vesti. E di tali opere trovansi molti esempi nella statuaria antica. Veggasi, p. es., la sala degli animali nel Museo Vaticano e quella dei busti d'imperatori nel Museo Capitolino.

III. **Architettura.** — Un'opera architettonica non ha nessun modello nella natura, ma è un prodotto dell'arte inventiva dell'uomo. Non si potrà quindi propriamente discorrere in essa nè di una tendenza realistica, nè di una idealistica, e poichè, in quanto è strettamente opera architettonica, riguarda solamente linee e spazi, non si dovrebbe a rigore parlare neppure di un problema dell'idea da contrapporlo a quello della forma.

Ma, considerando il fine particolare per cui viene eretta questa o quell'opera architettonica, può questa, sia per la sua forma generale, come per le linee secondarie e per gli ornamenti, esprimere in qualche modo l'idea, che si è voluto rappresentasse, onde, in un senso molto più ampio, sarà permesso anche qui di pensare ad un problema dell'idea, ed esaminare

[1] Blanc, op. cit., pag. 631.

se l'architetto sia riuscito a raggiungere tale scopo. Pertanto, perchè essa meriti piena lode, deve alla *solidità* dell'intera costruzione congiungere la *corrispondenza* col fine per cui è innalzata, e tale *espressione*, che soddisfaccia insieme e all'*indole* dell'opera ed alle *leggi generali dell'estetica*. Così una chiesa non solo ci deve assicurare per la sua stabilità, ma e la sua forma ed ogni suo particolare architettonico avranno da corrispondere allo scopo di culto, per cui è innalzata, ed esprimere in un modo, possibilmente perfetto, il sentimento religioso.

Della solidità di un edificio spetta il giudizio ai tecnici di professione, che sono gli architetti e gli ingegneri. Allo studioso d'arte non rimane altro che esaminarlo se non per ciò che riguarda l'estetica.

Dei tre aspetti, sotto cui va considerata un'opera architettonica, cioè riguardo al suo *piano*, al suo *spaccato* ed alla sua *elevazione*, solo questo terzo può essere studiato, quando si voglia giudicare solamente della bellezza dell'opera, perchè gli altri due, rimanendo nascosti, sfuggono alla valutazione dell'occhio.

Tra gli elementi che concorrono alla bellezza di una tale opera si possono annoverare:

1° *La proporzione e simmetria delle parti;*

2° *La qualità delle linee, la loro distribuzione, come quella delle parti piene e delle vuote;*

3° *L'uso delle forme fittizie e degli ornamenti.*

1° **Proporzione e simmetria delle parti.** — Poichè un edificio qualsiasi è composto di parti, queste, sia per ubbidire alla legge dell'armonia, sia per soddisfare alle necessità della statica, dovranno avere fra loro una certa proporzione. Sotto questo riguardo, la bellezza di un edificio si assomiglia a quella intellettuale che rifulge in un ragionamento ordinato e serrato, in cui da inconcussi principî si deducono a fil di logica le più lontane conseguenze. Sarà dunque bello quell'edificio, in cui le parti, che hanno officio di reggere, sieno proporzionalmente più grandi di quelle che sono rette, e in cui le parti principali abbiano uno sviluppo maggiore delle accessorie e tutte serbino, a rispetto delle altre, quella proporzione, che la natura di ciascuna richiede. La proporzione pertanto che deve regnare in un edificio può assomigliarsi a quella che generalmente si osserva nel corpo umano. Ma come questo, dentro certi limiti, può variare di proporzioni, così, con molta maggiore libertà, un'opera architettonica.

Il variare di queste proporzioni potrà, e dovrà talora, essere in stretto rapporto collo scopo dell'edificio stesso. Così, come una statura bassa e tarchiata ci risveglia l'idea della forza, una snella e slanciata quella dell'agilità e della grazia, non altrimenti ad un edificio severo, quale, p. es., una fortezza, un carcere, converranno proporzioni più basse e massicce, che non a quello destinato a sollazzo o sollievo, come un teatro, un palagio di villa. Una costruzione dalle proporzioni colossali, non interrotte da secondari membri architettonici, come alcuni templi di Tebe, con pareti da 25 a 30 metri di altezza, senza nessun particolare, o come le famose piramidi d'Egitto, desterà invece l'idea della maestà e della potenza.

Tuttavia non è il caso di farne un canone sì rigido, da non concedere una certa libertà all'artista. I Greci, che pure nei loro edifici ubbidirono a regole fisse [1], usarono per i loro templi tanto del grave e severo ordine dorico, quanto del gaio e slanciato ordine ionico.

Quale che ne sia la ragione, è certo che alle proporzioni va unita, come elemento di bellezza, anche la *simmetria* delle parti. A tal proposito un'opera architettonica ha una stretta relazione colla figura umana, in cui domina sovrana tale simmetria. E generalmente tutta l'architettura antica, come la medievale e quella del rinascimento, vi si è conformata. Non mancano tuttavia eccezioni, specialmente nella architettura medievale, nei castelli, p. es., e nei palagi baronali, dove la simmetria esterna dell'edificio è sottoposta alle esigenze di una comoda disposizione interna, e però è spesso trascurata. E tale asimmetria introduce nell'opera architettonica l'elemento pittoresco, di cui si parlerà in seguito.

2º **Linee, Pieni e Vuoti.** — All'estetica dell'edificio concorre, in secondo luogo, la *qualità* delle linee, la loro *distribuzione*, come quella delle parti *piene* e delle *vuote* (finestre, porte).

E quanto alla qualità, si è preteso da alcuni che solo le *linee rette ed intere* dovessero dominare nell'esterno, con esclusione delle linee spezzate e delle curve. Così si è magnificata la cosidetta purezza classica delle linee dell'architettura greco-

(1) Esse ebbero a base il modulo, che, forse Vitruvio, certo Plinio, credettero di avere trovato nel raggio inferiore della colonna, ma che non si verifica se non per qualche edificio romano. Quale sia il vero puoi vedere in CHOISY A., *Histoire de l'architecture*, I, pag. 384 e seg.

romana. Ma in verità a torto; giacchè l'uso continuato delle sole linee rette finisce per diventare freddo e monotono. All'eccesso opposto sono andati alcuni architetti barocchi coll'usare esclusivamente la *linea spezzata* e la *curva*, cadendo così nel trito, nel confuso e nell'esagerato. L'uso temperato delle une e delle altre, come hanno fatto alcuni dei migliori tra gli architetti barocchi, servirà a dare all'edificio vita, introducendo la varietà nel giuoco delle luci e delle ombre.

Del resto la natura stessa ci può servire in ciò da maestra. Alla linea retta, che vediamo dominare nella vastità dei deserti e dei mari, nella profondità dei cieli o degli abissi, si unisce la curva della vôlta apparente del cielo e dell'orizzonte, e mentre regna la prima nella materia dura ed inerte, domina l'altra nella tenera e mobile delle piante e degli animali.

Quanto al predominio della linea *orizzontale*, detto da taluni *orizzontalismo,* che predomina nell'architettura greco-romana, e della *verticale*, o *verticalismo*, che è preferito nella gotica, non può assegnarsi un criterio obbiettivo per giudicare dal solo lato estetico. Esso, più che dal gusto, dipende da ragioni costruttive. Si avrà piuttosto a discutere del valore simbolico dell'uno o dell'altro; ma di ciò si dirà nell'Ermeneutica.

Le linee *secondarie* di un edificio sono costituite da membri secondari architettonici e da quei risalti, più o meno sporgenti dal vivo dei muri, che diconsi *sagome* o *modanature;* dire dunque distribuzione di linee è, nel caso presente, dire lo stesso che distribuzione dei membri secondari architettonici e delle modanature. Appartiene alla tecnica dichiarare in particolare le loro varie specie. Qui non occorre notare altro, se non che tanto gli uni quanto gli altri vanno distribuiti, secondo la loro natura d'ufficio che compiono, non altrimenti dalle varie membra del corpo umano. Alcuni hanno ufficio di *reggere,* come la *base*, il *piedistallo;* altri di *separare*, come i *tori* e le varie forme di *gole;* altre di *coprire* o *terminare*, come le *cornici*. Sarà dunque difetto unire due modanature, che hanno lo stesso ufficio, tornando inutile una delle due; come, p. es., mettere l'uno sull'altro due tori, o l'una nell'ufficio di un'altra, come, per es., una cornice al posto di un toro. L'uso poi di esse, sia qualunque il loro ufficio, sia molto sobrio, nè si accumulino, senza necessità, con rischio di cadere nel tritume. Per la medesima ragione, occorrendo sovrapporre l'uno sull'altro i varî ordini architettonici, s'abbia riguardo alla loro

natura, e poichè il dorico ha l'aspetto di maggiore stabilità, converrà sottoporlo allo ionico, più snello, come questo è generalmente usato sotto al corinzio, sebbene questi due ultimi non costituiscano due generi diversi, ma siano varietà di un medesimo.

La distribuzione poi delle parti piene e delle vuote, o aperture che siano, sebbene dipenda principalmente dalla solidità e dall'utilità pratica dell'opera architettonica, va anche regolata dalla sua speciale natura. Un edificio, in cui prevalgono le aperture con alte ed ampie porte e finestre, con portici aperti al vento ed al sole, ci dice che là dentro circolano la luce e l'aria, elementi di vita e di gioia; un altro, dove rare e piccole sono le aperture, ci richiama all'ombra, al mistero, od anche alla gravità ed alla tristezza. Il primo non risponderebbe bene ad una fortezza o ad una prigione; il secondo mal converrebbe ad un istituto di igiene o di educazione.

58. — Firenze. Palazzo Rucellai.

3º **Le forme fittizie.** — Altro elemento all'estetica di un'opera architettonica è l'uso ragionevole delle forme fittizie. Così chiamano taluni quei membri di un edificio, di pura apparenza, che fingono, cioè, di adempiere ad un ufficio statico, che in realtà non hanno, come, per es., l'uso delle colonne o pilastri, quando sieno riportati in facciata per semplice ornamento (fig. 58). Come un personaggio storico, rappresentato per finzione sulle scene di un teatro, ha da conservare il suo originario carattere, così il membro architettonico, divenuto semplice motivo decorativo, deve, *almeno apparente-*

mente, adempire all'ufficio che in realtà gli compete. I massi di pietra, squadrati o no, che si collocavano nelle parti inferiori delle antiche costruzioni, vi erano posti perchè sostenessero l'enorme peso che veniva loro sovrapposto. Un architetto che vorrà imitarne la forma, colla sola apparenza esterna delle linee, o li fingerà per tutta intera la facciata, come hanno fatto molti architetti del rinascimento (fig. 59) (1), o solo nei primi piani. Sarebbe quindi un controsenso vedere le bugne o bozze, come le chiamano, solamente nella parte più alta del palazzo. Al medesimo modo chi vorrà sulla facciata piana di un edificio rappresentare un colonnato, non dovrà distribuire le colonne sì largamente, che resti inconcepibile la lunga tratta dell'architrave, interposto fra l'una e l'altra; peggio poi se le facesse poggiare sul falso: due difetti questi non rari a trovarsi in molti edifici moderni (2).

59. — Firenze. Palazzo Strozzi.

4° Ornamenti. — Come ad accrescere la bellezza della figura umana, così a quella di un'opera architettonica conferisce l'ornamento, che ne mette in rilievo alcune parti e le fa risaltare col contrasto dei colori, delle luci, delle ombre. Ma appunto, perchè alcune di queste parti risaltino sulle altre, è necessario che le altre sieno semplici; onde il volere adornarle tutte fa perdere lo scopo precipuo di essi e rende l'edificio sovraccarico e farraginoso. La sobrietà quindi è la prima dote di qualsiasi genere di

(1) Così i palazzi della Cancelleria e Massimo di Roma, e Strozzi e Rucellai a Firenze.

(2) Non così, p. es., fra gli antichi, il Peruzzi nel palazzo Cenci e Michelangelo nei due palazzi capitolini.

ornamenti. La quale sarà regolata anche dalla natura dell'edificio, e però tanto più sobrio sarà l'ornato, quanto l'opera sia più austera e solenne.

Ma non è solo il numero, bensì anche la qualità degli ornati, da usare a seconda della natura dell'edificio. Certo, vi sono ornati indifferenti a qualsiasi genere di opera architettonica, e però l'architetto ne farà uso a seconda che meglio gli suggerisce il suo gusto particolare. Altri invece, di per sè, o per una convenzione, assumono un carattere simbolico o sono di lor natura adatti ad un sol genere di edificio. Dispiacerà quindi il vederli adoperati indifferentemente, togliendo così all'edificio uno dei più efficaci mezzi per esprimere l'idea per cui è stato elevato. Parlo qui di quegli ornamenti, in cui non apparisca la figura umana, come, per es., delle patere, dei bucrani, degli istrumenti di sacrificio, onde ornavano i Romani le metope o i fregi dei loro templi, dai quali ben si rilevava la ragione della scelta.

Se invece si tratti di figure umane isolate, o rappresentanti una scena, come sono effigiate, per es., nel fregio della cella e nelle metope del portico, che circonda il Partenone d'Atene, s'intenderà bene da sè come esse abbiano necessariamente da corrispondere alla natura dell'edificio. E di tal genere di ornamentazione esterna ha dati splendidi esempi l'architettura archiacuta, specialmente la francese. Se poi nell'uso degli ornati sia meglio seguire la simmetria, o variarli liberamente, facendo, p. es., un capitello diverso dall'altro, come per la figura ha usato specialmente l'arte romanica, e per la natura morta l'archiacuta; se nella rappresentazione di quest'ultima convenga più stilizzarne le forme, per ubbidire anche qui alle leggi della simmetria, o lasciarle quali sono in natura libere e varie, non è facile il decidere, purchè tanto un uso, quanto l'altro, si tengano in certi limiti convenienti. Libera quindi la preferenza per un sistema o per l'altro, ma senza diritto d'imporlo all'artista e molto meno di fargliene un addebito.

Il pittoresco nell'architettura. — Come si ha una scultura pittorica, introducendovi la prospettiva, e una pittura scultoria, curando specialmente il rilievo, così può darsi un aspetto pittoresco ad un'opera architettonica facendovi entrare l'asimmetria, che è l'elemento tutto proprio del paesaggio. Sarà quindi pittoresco un edificio, in cui non solo non v'è simmetria nella distribuzione dei pieni e dei vuoti, ma tra le

parti stesse principali: un castello, p. es., in cui le torri, le vedette, i contrafforti, gli spalti, sieno ordinati secondo il piano irregolare del terreno, in modo da offrire una grande varietà di vedute. Ma tale elemento troverà miglior modo ad esplicarsi, quando non si tratti di un solo, ma di più edifici. In tal caso non occorre che il terreno, su cui sorgono, sia al medesimo livello, ma si profitterà delle sue diverse altimetrie per dare all'insieme un aspetto variato. Nè gli edifici si avranno a corrispondere per altezza o per posto, ma saranno collocati per modo che solo le grandi masse riescano equilibrate. Ad Olimpia, a Delfo, ad Eleusi, ad Epidauso, a Dodona e soprattutto sull'Acropoli d'Atene si osserva nella distribuzione dei varî templi, santuari, portici, monumenti, questa asimmetria o di livello o di posizione, e però l'insieme dei monumenti assumeva l'aspetto pittoresco di un paesaggio. Se i Greci lo facessero a bello studio, o la cosa venisse da sè, per la mancanza di un precedente piano regolatore, nessuno potrà con sicurezza asserire o negare. Certo questo concetto del pittoresco nella distribuzione degli edifizi, comincia oggi a prevalere in molte città moderne; e giustamente, per togliere la monotonia di lunghe strade diritte, fiancheggiate da enormi edifici tutti press'a poco della medesima altezza [1]. L'edificio deve inoltre continuare le linee del paese dove sorge, deve nascer da esso; così Luciano Laurana nel palazzo ducale di Urbino intonò l'alta facciata al ripido pendìo del colle.

Il merito dell'artista. — Fin qui del merito dell'opera considerata in se stessa. Ma i criteri, ora esposti per giudicarne, non bastano per apprezzare tutto intero il merito dell'artista. Avverrà infatti che, in un'opera d'arte di maggior pregio di un'altra, il merito di chi l'ha fatta sia inferiore. Sono infatti da calcolare in esso le difficoltà che ha superato l'artista, cioè l'*ambiente* in che sia egli vissuto, il *grado di perfezione dell'arte* quando egli lavorava, quali *maestri* abbia avuto, quali *aiuti*, quali *difficoltà, chi* in tal genere l'*abbia preceduto,* e finalmente quale sia *la materia* su cui ha lavorato. Giotto ha ancora molti difetti, di forma specialmente, ma quale era lo stato dell'arte quando egli cominciò a dipingere? Raffaello ne giunse alla perfezione, se si vuole; ma quanto non fu

[1] Sull'aspetto pittoresco o poetico che sia, che può assumere un edificio, veggasi JOHN RUSKIN, *La poesia nell'architettura*, Traduzione di Dora Prunetti, Solmi, Milano, 1909.

aiutato e dagli esempi di chi lo aveva preceduto e dai favori di chi lo protesse? Per un artista costituirà un merito speciale la durezza della materia, per un altro l'estrema sua fragilità; a chi verrà lode dalle piccolissime proporzioni del suo lavoro, come agli incisori di gemme, a chi invece dalle enormi proporzioni, come all'autore del colosso di Rodi. Sarà dunque necessario lo studio di tutte queste circostanze soggettive per dare il giusto peso al valore personale dell'artista. Il che sarà tenuto di fare colui che si accinga a trattare di un artista in particolare, non certo chi voglia interessarsi dello sviluppo storico dell'arte o apprezzare il valore di un'opera d'arte in se stessa, che è lo scopo di un semplice studioso di arte, onde ci basterà di averlo qui semplicemente accennato [1].

Come si guarda un'opera d'arte. — Tutto quanto finora abbiamo esposto, si deve intendere solo come preparazione culturale, che può facilitare la comprensione di un'opera d'arte. Ma vogliamo stabilire ben chiaramente che criteri per giudicare le opere d'arte non se ne possono dare assolutamente: ogni opera d'arte è un tutto a sè, un organismo distinto che vive di vita propria, con leggi proprie. Solo la sensibilità estetica naturale potrà dunque servire.

Ma è anche vero che tale sensibilità, oltre che con l'esercizio, si può raffinare con gli esempi di illustri maestri. Tali esempi contribuiscono a formare il gusto, ad aprire gli occhi, perchè giungano a tal punto di acutezza da discernere quelle riposte bellezze, che altrimenti potrebbero rimanere inosser-

[1] Vedasi, p. es., come, per intendere il valore dell'arte di Gentile da Fabriano, studi G. Colasanti l'ambiente in cui si svolse. - (*Gentile da Fabriano*, Bergamo, Ist. d'arti grafiche, 1909). - A giudicare poi del merito di un pittore nella scelta e distribuzione dei colori si ha da tener presente il diverso modo con cui essi si percepiscono. È certo che da occhio ad occhio (normale, s'intende, non daltonico o cieco per alcuni colori) v'ha una differenza, onde l'uno non percepisce come l'altro il colore, le mezze tinte e le dolcezze infinite della gamma coloristica. Così è che, esaminando un'opera pittorica, eseguita colla stessa tecnica, collo stesso intento d'arte e rappresentante lo stesso soggetto, si notano differenze di rapporti cromatici, che non possono spiegarsi se non con una differenza di visione cromatica. Le cause di tal differenza, come quella tra le convessità dei meridiani verticali e dei meridiani orizzontali della cornea, e le anestesie retiniche, che provocano turbamenti nel giudizio ed impiego del colore, sono discusse da M. L. Patrizi, *La Fisio-psicologia della visione e il pittore*, in « Emporium », a. 1918, vol. XLVII, pag. 89 e seg.

vate. Alcuni elementi estetici primitivi, su cui si basa tutta la creazione artistica — l'euritmia di certe linee, le sfumature dolcissime e il digradare insensibile di alcuni colori, il valore espressivo della luce come modificatrice dei colori o dell'ambiente, il ritorno ritmico di certi motivi figurativi, ecc. — sono quelli che in una descrizione, ad es., di un quadro, vanno posti in evidenza e fatti rivivere con lo stesso valore espressivo che ebbero nella fantasia dell'artista. Se noi li sentiremo come li sentì l'artista che li creò, rivivrà in noi l'opera d'arte, e potremo goderla e giudicarla appieno.

Non deve dunque il critico descrivere una pittura, come se raccontasse il sunto d'una novella, badando cioè a quello che rappresenta, *al soggetto;* ma deve tener conto della maniera in cui quel soggetto visse nella fantasia dell'artista e si realizzò con gli elementi proprî delle arti figurative: linea, colore, luce, masse, volumi, ecc.

Certo tali parole possono sembrare oscure, e anzi lo sono inevitabilmente, perchè la critica non si può ridurre ad un sistema; gioverà, come abbiamo detto, il gusto innato e l'esempio dei grandi maestri [1].

[1] Per maggiori notizie sui varî indirizzi della critica e su come ci si deve comportare davanti ad un'opera d'arte, vedi l'Appendice.

III.

ERMENEUTICA D'ARTE

BIBLIOGRAFIA. — *A)* ICONOGRAFIA. — 1° **Arte classica**. ROSCHER W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1920. REINACH S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, Leroux, 1906. — 2° **Arte Cristiana**. CROSNIER, *Iconographie chrétienne*, Paris, 1848. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien*, Paris, 1872-1875. MÜNTZ, *Étude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne*, Paris, 1887. ID., *Les sources d'arch. chrét.* (in «Mélanges d'arch. et d'hist.», 1908). BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, 1890. DETZEL HEINRICH, *Christliche Ikonographie*. Freiburg. 1894. REINACH S., *Répertoire de Peintures du moyen age et de la renaissance 1280-1580*, Paris, Leroux, 1905. VON MARLE R., *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strassburg, Heitz, 1921. - I tipi : a) *di Gesù Cristo:* MÜLLER N., *Christusbilder* (in «Realencyklopädie für prof. Theol. und Kirche», IV, 73); MEILLE G. E., *L'immagine di Gesù nella storia e nell'arte*, Milano, Anon. Libr. Ital., 1924; - b) *della Vergine:* ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878; VENTURI A., *La Madonna*, Milano, 1904; - c) *degli angeli:* VAN DRIVAL, *Iconographie des Anges* (in «Revue de l'art chrétien», vol. X); STUHLFAUTH G., *Die Engel in der altchristl. Kunst*, Freiburg, 1897; MENASCI, *Gli angeli nell'arte*. Firenze, Alinari, 1902; - d) *dei Santi:* TABOR M. B., *The Saints in Art, with their attributes and symbols alphabeticales arranged*, Londres, Methuen, 1906; CAHIER CH., *Les caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, 1887; CORBLET J., *Vocabolario dei simboli e degli attributi usati nell'arte cristiana* (in «Revue de l'art chrétien», volumi 16-20); MEDIN A., *La leggenda popolare di S. Eligio e la sua iconografia* («Atti del R. Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», 1911); BEDFORD RICARD P., *St. James the Less* («A study in Christian Iconography», London, Quaritch, B. 1911); FACCHINETTI V., *Iconografia francescana*, Milano, Casa Ed. S. Lega Eucaristica, 1924; FIORE T., *La Maddalena nell'arte*. Isola del Liri, F. R. E. S. T., 1923; VENTURI A., *L'arte a S. Girolamo*. Milano, Treves, 1924; - e) *dei demoni e genî:* D'AYZAC, *De la démonologie monumentale dans l'art chrétien du Moyen âge* (in «Revue de l'art chrétien» vol. V); *I genî delle stagioni* (in «Memorie della R. Acc. di Napoli di lett. ed arte», 1891-1893); - f) *delle Virtù e dei Vizi:* ANONIMO, *Virtutum et vitiorum omnium delineatio* (in «Bibl. Casanatense», Cod. 1404, Sec. XV); RIPA C., *Nuova iconologia, nella quale si descrivono diverse immagini di Virtù e di Vizi*. Padova, 1618; DIDRON, *Iconographie des quatre vertus cardinales* (in

« Annales Archéologiques », vol. XX); *Revue de l'art chrétien*, a. 1886-1888; BONGIOANNINI E., *Le virtù nelle arti rappresentative e nella letteratura*, Torino, 1914; - g) *delle Arti Liberali*: D'ANCONA, *Marciano Capella e la rappresentazione delle Arti Liberali* (in « Flegrea », a. II, 1906); *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medio evo* (in « Arte », di A. VENTURI, 1902); - h) *delle Sibille*: BARBIER DE MONTAULT, *Iconographie des Sybilles* (in « Revue de l'art chrétien », vol. XIII, XIV); EHRLE F. e STEVENSON, *Gli affreschi del Perugino nell'appartamento Borgia al Vaticano*. Roma, 1897; ROSSI A., *Le Sibille nelle arti figurative italiane* (in « L'Arte », 1915); - i) *delle provincie*: IATTA M., *Le rappresentanze figurate delle provincie Romane*. Loescher 1908. — 3° **Soggetti varî e fonti iconografiche.** D'ANCONA P., *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane nel medio evo*, Firenze, « La Voce », 1923. MACCONE L., *Il bambino nell'arte attraverso i secoli*. Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1923. REINACH ADOLPHE, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, publiés, traduits et commentés*. Paris, Klinsieck, 1921. — *B)* RITRATTO. — 1° **Arte classica.** BERNOULLI J. J., *Römische Ikonographie*, Stuttgart, 1882-1894. BRUNN et ARNDT, *Griechische und Römische Porträts*, München. — 2° **Arte cristiana.** DE ROSSI G. B., *I musaici cristiani, ecc.*, Roma, 1873. WILPERT, *Le Pitture nelle Catacombe Romane*, Roma, Desclée, 1903, cap. V.; GRÜNEISEN (DE W.), *Le portrait, traditions hellénistiques et influences orientales*. Roma, «Modes», 1911. — *C)* SIMBOLISMO. - 1° **Arte classica.** AMBROSOLI, *Il simbolismo nelle monete antiche* (in « Monete Greche », Milano, Hoepli, 1899). GNECCHI, *I tipi monetari di Roma imperiale*, Milano, Hoepli, 1907. MARCHIORO V., *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane* (in « Memorie della R. Acc. d'Arch. Lett. ed Arte di Napoli », 1908). — 2° **Arte cristiana.** GARRUCCI, *L'Arte Cristiana nei primi otto secoli*, vol. I, pag. 152. WILPERT, Opera sopra citata. SELVATICO, *Sui simboli e sulle allegorie delle parti ornamentali delle chiese del medio evo* (in « Scritti d'Arte », Barbera, 1859). GODARD, *Saint-Jean. Essais sur le symbolisme architectural des Églises*, Caen, 1847. NEAL M. et WELB B., *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, Tours, 1847. SAUER I., *Symbolik des Kirchengebäudes*, Herder, 1902. BEISSEL, *Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes* (in « Zeitschr. f. christl. Kunst. » XIV). EVANS P., *Animal symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London, 1896.

A) **Ermeneutica generale.** — Il soggetto rappresentato è indifferente all'arte, ed il critico per giudicare, ad es., un quadro, non deve preoccuparsi di quanto in esso è raffigurato, o del significato allegorico e simbolico che l'artista eventualmente gli ha voluto dare; dovrà invece contenersi, come abbiamo accennato nel capitolo: « Come si guarda un'opera d'arte », e badare solo al modo in cui l'artista ha artisticamente realizzato il soggetto. Tuttavia, per l'unità fondamentale dello spirito umano, è impossibile che non si affacci alla mente la domanda: « Che cosa rappresenta, che vuol significare questo quadro? »; domanda del resto in alcuni casi più che legittima, perchè vi sono delle opere d'arte che hanno un significato allegorico o simbolico, come quelle, ad es., dei primi secoli dell'arte cristiana. Finchè a tale domanda non si sia

risposto, o almeno non si sia cercato di rispondere, ponendo, se non risolvendo, il problema del significato di quella pittura o di quella scultura, rimarrà sempre in fondo alla nostra coscienza un peso morto, qualcosa che intorbiderà la chiarezza della visione estetica. Inoltre, bisogna tener conto che anche il contenuto, il valore storico del quadro, aiutano certamente a meglio intenderne il valore artistico, sia perchè il nostro spirito è un tutto inscindibile, sia perchè l'arte è abbarbicata con mille profonde, anche se invisibili, radici all'*humus* storico da cui nacque. Agli studî, alle discipline che si occupano del contenuto, bisognerà dare importanza come a studî preparatorî e a discipline ausiliarie della storia dell'arte, perchè l'arte è anch'essa cultura.

La scienza che insegna il modo di conoscere quale sia il contenuto e il significato di una data opera dicesi ermeneutica.

Le difficoltà, che impediscono di intendere subito il contenuto di un'opera d'arte figurata, o provengono *da difetti inerenti all'opera stessa*; o *da mancanza di cognizioni necessarie in chi si ponga ad osservarla*. Le prime possono derivare o *dall'indeterminatezza del soggetto stesso rappresentato*, o *da imperizia dell'artista*, o *dall'essere l'opera frammentaria o guasta*.

1° Un soggetto può riuscire indeterminato, sia perchè non ha di per se stesso una caratteristica che lo contraddistingua, come, per es., il soggetto dipinto dal Tiziano, che va comunemente sotto il nome di *Amore sacro e profano*, o perchè è uno di quegli avvenimenti umani, che per molte circostanze sono similissimi fra loro, come una battaglia, un martirio, ecc.

2° *Per imperizia dell'artista* può anche accadere che il soggetto resti oscuro, o perchè ha mancato di dargli le caratteristiche necessarie, o perchè non ha saputo disegnare bene un oggetto, rendere una situazione, o dare alla figura quell'aspetto, quell'atteggiamento, quell'espressione, che l'indole del soggetto avrebbe richiesto. E avviene talora che per questo si rimanga in dubbio sull'età del personaggio e se perfino sia uomo o donna (1).

(1) Un Apollo citaredo del Museo di Monaco è tenuto da altri per una Musa. E un Apollo del Museo Vaticano è stato restaurato per una Minerva pacifica. V. « Ausonia » 1907, pag. 44. Nell'arte greca i capelli lunghi, il viso gentile, la veste lunga sono dati anche a figure virili.

Che dire poi quando lo raffiguri esprimente un sentimento contrario a quello che dovrebbe dimostrare? In una pittura, ormai famosa, del cimitero di Pretestato in Roma, l'artista non ha saputo rendere evidente l'atteggiamento della figura, che è presso Gesù Cristo, se cioè sia in atto di calcargli qualche cosa sul capo con una canna, o in quello di versargli l'acqua sul capo, o di indicarlo ad altri; e però si discute ancora se la scena rappresenti il suo battesimo o la sua coronazione di spine.

Queste due difficoltà, come quella dello stato rovinoso dell'opera, di cui si dirà in seguito, rendono il più delle volte impossibile il determinare il contenuto, che rimarrà in arte un enigma simile a quei tanti che sono nella vita.

3º Non così, quando gli ostacoli sorgono *da difetto di cognizioni* in chi voglia spiegarlo. E il numero e la qualità di essi sono in ragione diretta della cultura dell'interprete. Chi avesse presente alla mente la storia religiosa e civile di tutti i popoli, di tutte le loro leggende, dei loro varî costumi, e ne conoscesse le singole mentalità, non troverebbe certo difficoltà a riconoscere subito il soggetto di qualsiasi opera d'arte. Ma poichè questa è fortuna o merito di ben pochi, converrà almeno sapere con prontezza *a quali fonti si possa ricorrere* nel caso particolare. E per restringere dapprima il campo sconfinato delle ricerche da iniziare, gli sarà d'uopo stabilire in qualche modo, precedentemente, a *che genere d'arte* e a *quale età incirca* appartenga l'opera figurata, che è oggetto dell'attuale suo studio; il che farà servendosi dei criteri stilistici e tecnici, di cui in seguito [1]. Ciò stabilito, saranno di preferenza da consultare le fonti letterarie contemporanee all'opera. Parrà strano che per opere figurate si abbia a ricorrere alle opere letterarie; ma cesserà la maraviglia, quando si rifletta che, nel ritrarre avvenimenti storici religiosi o civili, gli artisti si conformano alle storie, alle tradizioni, alle leggende che corrono ai loro tempi, e nel rappresentare allegorie traducono nella loro lingua le idee degli altri, onde, escluse le opere di genere, non v'ha quasi opera artistica che non si spieghi con qualche libro [2]. Sarà quindi necessario ricorrere per l'arte classica o agli scrittori

(1) Vedi appresso Critica stilistica e tecnica.

(2) Vedi E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, pag. VIII.

dell'epoca, o meglio anche, ai più completi trattati di mitologia [1], che ne coordinano e riassumono le notizie; per la cristiana, specialmente antica, oltre alla Bibbia, agli scrittori della letteratura cristiana (Padri della Chiesa, scrittori ecclesiastici [2], vangeli apocrifi, libri liturgici, atti dei martiri, leggende), [3] e per i soggetti allegorici ai trattati scientifici, morali [4], ecc.

Nel condurre poi l'esame metodico di confronto, tra le fonti letterarie e l'opera figurata, è bene avere d'occhio due principî, da servire di guida e lume nella ricerca. Il primo è che *quanto più una interpretazione è ovvia, tanto più probabilmente è vera.* Gli artisti infatti, o coloro che diedero ad essi la commissione di tali opere, non altrimenti da chi scrive o parla per il pubblico, eseguiscono o fanno eseguire le opere, perchè sieno da esse comprese. Il fine principale di queste non è perchè apparisca l'abilità dell'artista, ma perchè servano a quell'utilità speciale per cui sono state eseguite. E ciò specialmente nell'età passata, quando la coltura delle classi non solo popolari, ma anche più elevate, era molto scarsa, e scarsi erano i mezzi di istruirle. Allora le sculture dei frontoni, del fregio, delle pareti esterne, come le pitture delle pareti interne del tempio, costituivano quasi l'unico libro comune, aperto alla luce del sole, dove il popolo leggeva e imparava quanto si riferiva alle sue credenze religiose. E ciò che si è detto dei templi, si dica di qualsiasi rappresentazione destinata ad un luogo pubblico; onde apparisce la necessità che l'intelligenza del contenuto avesse da essere *facile e chiara.* L'altro è che, messo da parte qualunque preconcetto nell'interprete, la spiegazione sia anche in qualche modo *conforme alla corrente delle idee,* o, come voglia dirsi, *alla mentalità dell'epoca,* a cui l'opera sembra da attribuire. La ragione di tale norma è la

(1) W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1920.

(2) V. MIGNE, *Patrologiae Cursus Completus*. Paris, 1844-1866.

(3) Vedi CAHIER S. J., *Sources principales où puisait l'art ecclésiastique du moyen âge.* In «Mélanges d'archéologie», 1874, p. 265. E specialmente per i sec. XIII-XV, l'*Opus aureum* di JACOPO DELLA VORAGINE; lo *Speculum maius* di VINCENZO DE BEAUVAIS, le *Meditazioni sulla vita di G. C.* di G. DE CANALIBUS, ecc.

(4) P. es. le due Parti della Seconda parte della *Somma teologica di S. Tommaso d'Aquino*. CAHIER et MARTIN, «Mélanges d'archéologie», 1851, vol. 2.

stessa che quella accennata di sopra rispetto alle fonti. Anche in rappresentazioni, ideali o allegoriche che sieno, gli artisti subiscono le influenze delle idee che predominano ai loro tempi [1]. Ma non è ragione convincente per rifiutare un'interpretazione il solo fatto di *essere unica per il tempo, a cui si intende di riferirla*. In tal caso basterà che sieno evidenti, o almeno molto probabili, le ragioni che se ne arrechino in prova.

Criterî d'interpretazione. — A giungere ad un risultato soddisfacente per scoprire il contenuto di un'opera figurata, è necessario tener conto di tutti gli elementi che *essa stessa* od *altri accessori* ci forniscano. I primi chiameremo criterî *intrinseci*, *estrinseci* i secondi. E fra quelli vengono *le figure stesse, i loro atteggiamenti, il loro numero, le vesti che indossano, le armi, gli ornamenti, il mobilio, lo sfondo* [2].

1° Uno solo dei primi particolari ci darà talora come la chiave per la spiegazione di tutto il soggetto. Una figura, che sia in atteggiamento di battere con una verga una rupe, due altre che combattono fra loro, mentre due eserciti nemici sono tutti intenti alla lotta, il pallio o la toga di cui sieno altre vestite, un'insegna militare con un'aquila o con una mano, un nimbo crucigero, un tripode, uno sfondo con architettura gotica sono indizi che determinano più o meno il ciclo di soggetti, dentro i quali dovrà ricercarsi il contenuto dell'opera; bene inteso, quando si sia in qualche modo stabilita l'epoca cui appartiene.

2° Fra i criterî estrinseci riesce dapprima di grande valore *il confronto* con opere conosciute, che abbiano colla nostra una qualche somiglianza. Ma tale confronto va fatto *su larga scala*, e il materiale ha da corrispondere all'*età* dell'opera che esaminiamo, o il più possibilmente a lei vicino. Quanto più numerosi ed evidenti saranno gli elementi di somiglianza che potremo cogliere fra l'una e l'altra, tanto la nostra spiegazione riuscirà più sicura. Questo materiale di

(1) Vedi pag. 27.

(2) È però da ricordare che molti artisti vestirono i personaggi nella loro stessa foggia, o a loro capriccio, rappresentando armi, ornamenti, mobilio di loro fantasia e dando persino a persone realmente esistite sembianze di altre o addirittura da loro inventate. Per riconoscere poi a qual età, nazione appartengono, sono da consultare le opere che le illustrano, di cui si darà la bibliografia nei *Prospetti metodici*, che si aggiungono in appendice al presente lavoro, e che sono stati redatti specialmente in servigio di tale studio ermeneutico.

confronto sarà scelto di preferenza *nel medesimo genere di arte*. Così trattandosi di spiegare il contenuto di una rappresentazione sopra un vaso d'origine greca o italiota, tale materiale sarà prescelto in primo luogo da altre pitture vascolari; quello di un sarcofago cristiano da altri sarcofagi cristiani del tempo medesimo. Sarebbe quindi pericoloso il volere spiegare una pittura cimiteriale con una scultura di un sarcofago cristiano, poichè il tempo, in cui questa fiorì, non esigeva più, per le mutate condizioni della Chiesa, quella riservatezza propria del tempo della persecuzione. Ciò non impedisce che, quando non vi sieno ragioni in contrario, si possa ricorrere ad un altro genere d'arte. Così, p. es., ha fatto il ch.mo Amelung per spiegare il contenuto di una pittura, ritrovata nella casa romana sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo sul Celio in Roma, mettendola a riscontro colla rappresentazione di un sarcofago del Museo Vaticano (1). È questo un criterio che viene oggi largamente e giustamente usato.

3° Di minore efficacia, e possibile ad usarsi in un minor numero di casi, è la natura del *luogo* o dell'*edificio* in particolare, cui appartiene o apparteneva l'opera d'arte, che stiamo esaminando. Esso servirà talora a determinarne il contenuto, almeno nelle sue linee generali. Non si tratta naturalmente qui nè di musei, nè di gallerie, nè di altri edifici, che non hanno nessun rapporto intrinseco coll'opera, ma di quelli la cui destinazione è ad essi legata, come una pittura in un tempio pagano, in una basilica, in un cimitero cristiano, in una tomba. Se l'opera d'arte sia nel posto della sua primitiva (2) destinazione, o venga fuori da un terreno, in cui sia stata sepolta colle stesse rovine dell'edificio cui apparteneva, noi potremo con grandissima probabilità, talora anche con certezza, determinare in genere la qualità della rappresentazione dell'opera d'arte rinvenuta. Chi dubiterà, p. es., che le rappresentazioni di opere d'arte contenute in oggetti venuti fuori dagli scavi di Micene, di Creta, di Pompei, di Ercolano, non siano incluse in quei cicli mitologici, storici, o di generi

(1) V. in «Dissertaz. della pontificia Accademia romana di archeologia», 1910, pag. 193. Cfr. anche ivi, 1907, pag. 115.

(2) Il riconoscerlo non è tanto facile quanto potrebbesi immaginare. Molte delle sculture dell'arco di Costantino, che si direbbero nel loro posto primitivo, appartenevano invece a monumenti più antichi, come l'esame stilistico di esse ha dimostrato.

proprî di queste antichissime città? Al contrario, nessun aiuto per l'interpretazione darà un luogo od un edificio, più volte rimaneggiato, e dove si sono accumulati, l'uno sull'altro, quasi in altrettanti strati, spesso però fra loro confusi, i vestigi di più epoche o di più civiltà. Gli scavi, p. es., del Foro Romano hanno restituito monumenti ed oggetti, non solo di più epoche, la regia, la repubblicana, l'imperiale, la medievale, ma di due distinte civiltà: la pagana e la cristiana. In tal caso il criterio del luogo è perfettamente inutile. A tenerci poi in guardia nell'usarne, anche quando l'opera sia nel suo luogo originario, non sarà inutile aggiungere che talvolta accade di rinvenire rappresentazioni, aliene o contrarie alla natura del luogo; così, p. es., sculture o pitture di soggetti mitologici o profani in cimiteri od anche in chiese cristiane.

Talora anche il *posto particolare*, che in un edificio, p. es. in una chiesa bizantina, romanica o gotica, occupa l'opera figurata, gioverà a determinarlo anche più particolarmente. È noto infatti che, in molte chiese delle tre epoche suaccennate, la disposizione dei singoli soggetti ubbidiva ad un criterio costante, e però sopra ciascuna parte dell'edificio era generalmente rappresentato il medesimo soggetto [1]. In tal caso si potrà quasi *a priori*, dal posto che occupa la rappresentazione, che forma l'oggetto del nostro esame, determinare più in particolare il soggetto, p. es. se riguardi il Vecchio o il Nuovo Testamento o la storia del Santo, a cui sia forse dedicata tale chiesa.

L'opera frammentaria offre all'interprete una difficoltà tutta speciale [2]. E qui può avvenire che le sue ricerche debbano seguire il lavoro del restauratore, e talora anche che lo precedano. S'immagini un frammento di statua, di bassorilievo o di pittura, in cui le figure sieno rotte per guisa, che il movimento o atteggiamento delle braccia e delle gambe

[1] Per i cicli iconografici di ciascuna di queste epoche vedi MICHEL, *Histoire de l'art*, vol. I, pag. 203, 602, 612, 649; vol. II, pag. 126. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, pagina 453.

[2] Non è qui il caso di parlare di un'opera semplicemente guasta, come, p. es., una pittura, in cui i colori sieno svaniti, in modo che lascino difficilmente vedere le figure stesse. Si dovrà allora ricorrere a delicati processi tecnici, di cui, p. es., si è avvalso il ch.mo Wilpert per la celebre pittura della *Fractio panis* nel cimitero di Priscilla, o per quella del *Giudizio universale*, nella chiesa di S. Clemente in Roma, in cui, per il guasto dell'opera, si era creduto di riconoscere un concilio.

possano essere completati dagli attacchi delle parti rimaste; l'interprete invocherà dapprima l'aiuto di un abile restauratore [1], che gli disegni e completi le parti mancanti; solo dopo tale accurato restauro, avrà da iniziare il suo studio d'interpretazione. Ma quando manchi l'attacco, e si desideri una gran parte della figura o della scena, dovrà invece egli precedere col suo studio ed indicare al restauratore, come possa, più o meno probabilmente, completarla. Il che non gli sarà dato, se non in certi determinati casi. E il primo quesito che gli si presenterà a risolvere, sarà intorno alla grandezza materiale dell'opera intera; cosa non difficile a stabilire, quando si tratti delle proporzioni degli oggetti e delle figure. Così potrà dal torso, da un braccio, da un piede stabilire la grandezza dell'intera figura. Più malagevole invece sarà il determinare il numero delle figure mancanti. E sarà ciò impossibile, quando resti ignota del tutto la forma e la grandezza del monumento, di cui il frammento faceva parte. Diverrà invece più o meno probabile, e talvolta anche sicuro, quando dal frammento stesso si possa arguire, con un semplice calcolo matematico, l'intera grandezza, come può avvenire, p. es., per un frammento considerevole di vaso, o di un sarcofago. In tal caso, se il frammento mostri una *certa regolarità nella disposizione* delle figure, che si seguono l'una appresso all'altra, senza, o con intervalli regolari, si potrà arguire il numero delle figure mancanti. Ma quali erano queste figure mancanti, quali i loro atteggiamenti? Anche qui l'opera dell'interprete non riuscirà se non nel caso che scopra che il frammento in questione *faceva parte di un tipo iconografico*. Questo, o sia costituito di una sola figura o di più, o di un'intera rappresentazione, viene riprodotto quasi nella stessa maniera da più generazioni di artisti, come in appresso si dirà. Se pertanto il frammento appartiene a un tal tipo, sarà permesso all'interprete, con grandissima probabilità almeno, di ricostruire l'intera figura o l'intera scena.

Ricostruzione di una scena. — Sia, p. es., un frammento di sarcofago romano del sec. III o IV, in cui venga rappresentata parte della leggenda mitologica di Medea, che uccide i figli e poi fugge sopra un cocchio tirato da serpenti. Se il frammento rappresenta il primo episodio, solito a figurarsi

[1] Per il restauro vedi appresso in appendice alla Critica stilistica.

nell'arte romana dei sarcofagi, nella parte a sinistra di chi guarda il sarcofago, potremo, almeno con grandissima probabilità, supplire nella parte a destra, che sia la mancante,

60. — Tipo iconografico della morte della B. V. (*Fot. Alinari*).

la figura di Medea che fugge sul cocchio (1). Allo stesso modo, se càpiti un frammento di pittura a fresco, o di quadro, che

(1) Vedi appresso Critica stilistica.

raffiguri una parte della scena della morte della SS. Vergine, e appaia dai criterî stilistici, opera dei sec. XIII-XV, col confronto del tipo iconografico, che vige costante in quest'età, potremo supplire con grandissima probabilità il resto della scena (fig. 60) (1). Un caso alquanto diverso è quando dal frammento si arguisca che l'opera intera era simmetrica nella disposizione delle figure, come, p. es., in certe composizioni dell'arte cristiana medievale o del rinascimento, rappresentanti G. C. o la Vergine attorniata dai Santi. In tal caso la ricostruzione sarà tanto più sicura, quanto maggiori sono gli elementi, che rimangono di una parte. La qualità però delle figure, nella parte mancante, non potrà essere determinata, se non quando anche qui si tratti di un noto ciclo iconografico. Vedasi, p. es., come su tali criterî il ch.mo W. De Grüneisen ha, nella tavola L della sua opera su S. Maria Antiqua, ricostruita tutta intera la scena, dipinta sulla parte esterna dell'abside di tale chiesa, quale doveva essere ai tempi di Giovanni VII (2).

Occorrerà da ultimo decidere se una figura, una statua, p. es., fosse sola o facesse parte di un gruppo.

Tale dubbio sarà agevole risolvere considerando l'atteggiamento della medesima. Così molte statue, anche se divise fra loro, o da piedestalli diversi, od anche da divisioni di pilastri, di colonne, possono formare un gruppo (3). Molti dei personaggi delle storie evangeliche, scolpite in nove zone sulle due colonne anteriori del ciborio di S. Marco in Venezia, sebbene divisi l'uno dall'altra da colonne, fanno parte di una medesima azione, e però costituiscono un gruppo. E nella scultura romanica e gotica, soprattutto francese, non è raro trovare una serie di statue, collocate fra loro a distanza e su basi diverse, che formano gruppo fra loro (4). Ma avverti che,

(1) Vedi GROSSI GONDI, *La Dormitio B. Mariae*, ecc., Roma, 1910.

(2) *Sainte Marie Antique*. Max. Bretschneider, Roma, MCMXI.

(3) Nella ceramica greca si trova qualche volta un episodio diviso in due parti da un motivo ornamentale. Così in uno *skyphos* attico del Museo di Berlino, la scena, che rappresenta Ulisse nell'atto di uccidere i Proci, è divisa in due da ornamenti. SPRINGER, *Storia dell'Arte*, 2a ediz., 1910, pag. 218.

(4) Per es. l'Angelo Gabriele e la Vergine, formanti il gruppo dell'Annunziazione; la Vergine e Santa Elisabetta, formanti quello della Visitazione (MICHEL, op. cit., vol. 2°, pag. 151, 751). Quest'uso apparisce di già nei sarcofagi cristiani (Vedi GARRUCCI, op. cit., vol. V, tav. 317).

se l'atteggiamento induca a credere con fondamento che la figura sia in relazione con altre, non è permesso da ciò dedurre che *di fatto* vi fossero queste altre, potendo benissimo l'artista immaginarle presenti solo nella fantasia. Onde, se una statua è in atto di parare i colpi e difendersi, sarà naturale immaginare che vi sia uno che l'assalti, ma non sarà lecito concludere che di fatto fosse rappresentato il nemico che l'assale. Le statue dei Niobidi sono spesso nell'atto di cadere trafitti da freccie, ma non è necessario sempre supporre le statue dei saettatori Apollo e Diana (1), come parti attuali del gruppo.

Questo lavoro di ricostruzione è del tutto simile a quello che l'archeologo fa per supplire il testo di un frammento d'iscrizione. Anche qui la ricostruzione è possibile, con qualche certezza, solo nel caso che il frammento appartenga ad un tal genere d'iscrizioni, che ubbidiscono a certe norme fisse ed hanno certe frasi stereotipate. Il tentativo di ricostruzioni in altri casi, sarà esercizio e prova d'ingegno, ma arzigogolo o congettura semplice (2) riguardo alla verità. Così se il frammento appartenga ad un'iscrizione funebre di un personaggio romano, che ha percorsa tutta la carriera degli *honores* nella repubblica o nell'impero, poichè era costume fisso d'indicarla nell'iscrizione, sarà facile di supplire con certezza le parti mancanti, quando si scorga dal frammento che l'ordine, in cui le cariche sono indicate, scenda dalle maggiori alle minori; ma non sarebbe altrettanto sicuro, ove il *cursus honorum* apparisse in ordine ascendente.

Se gli artisti avessero sempre raffigurato in un quadro un solo soggetto od una sola azione, non vi sarebbe altro da aggiungere. Ma tanto nell'arte classica, e più assai nell'arte medievale e in quella del rinascimento, si dànno moltissime opere nelle quali vengono rappresentati più fatti o più azioni

(1) Dell'Arianna addormentata del Museo Vaticano si discute se facesse parte o no di un gruppo, in cui fosse rappresentato Bacco. L'Elbig, *Musées d'arch. classique de Rome*, I, n. 214), l'esclude, perchè, dice, non si saprebbe dove artisticamente potesse essere collocata la statua di Bacco.

(2) Questa congettura avrà talvolta qualche probabilità, quando si sappia, p. es., che l'autore del frammento è quello stesso che ha scritto parecchie altre iscrizioni del genere. In tal caso, ricorrendo spesso negli autori lo stesso frasario, e talora lo stesso ordine di idee, si potranno congetturare con qualche fondamento i supplementi più verosimili del frammento.

in un sol quadro [1]. Si potrà da un frammento ricostruire l'intero ciclo di fatti che nell'opera intera erano rappresentati?

Anche qui sarà agevole il farlo solo nel caso che per l'esame stilistico si sia potuto stabilire che il frammento appartenga ad un *periodo speciale*, di un'*arte determinata*, nella quale si solea rappresentare un ciclo iconografico costante. Se, p. es., in un frammento di sarcofago appaia Giona che riposa sotto una pergola, e pei caratteri stilistici il frammento appartenga all'arte cristiana antica, è quasi sicuro che nella parte mancante vi erano effigiati gli altri episodî, perchè in tale arte venivano insieme rappresentati. La forma diversa dell'opera d'arte influirà talora a variare alquanto la costanza del tipo iconografico di rappresentazione. Nel caso, p. es., citato di Giona, gli episodî rappresentati, tanto in pitture parietali che in sarcofagi, sono generalmente tre, ma ove si tratti della pittura di una vôlta, essi sono quattro, perchè così richiedeva la divisione simmetrica della medesima [2].

B) **Ermeneutica particolare.** — Fin qui dei criterî per qualsiasi genere di soggetti; ora sono da aggiungere quelli proprî di questo o quel soggetto in particolare.

1° Personaggi mitologici e storici. - Tipo e ritratto. — Una difficoltà speciale presenta il problema iconografico, cioè il riconoscere in una figura il personaggio in particolare. Anzitutto conviene distinguere due questioni ben diverse, che spesso si confondono sotto il nome d'*iconografia*. Questa parola infatti ora significa l'*immagine*, colla quale è riprodotta *costantemente* nell'arte una persona, prescindendo da qualsiasi simiglianza, ora invece significa il suo particolare *ritratto*. A non confondere pertanto questioni sì diverse, lasciando al secondo il nome proprio che ha, chiameremo la prima immagine con quello di *tipo iconografico*.

Tipo iconografico. — La necessità di una larga riproduzione figurata di quei personaggi, che per singolari pregi, veri o leggendari, divennero oggetto di ammirazione o di culto, ha dato origine presso tutti i popoli, attraverso il tempo e lo spazio, alla creazione di tipi iconografici, quando l'arte, o per sua inabilità, o per impossibilità oggettiva, non era capace di farne il vero ritratto. Quando si pensi alla grande esten-

[1] Il Memling ha dipinto in un sol quadro (Torino, Pinac.) tutta intera la Passione di G. C. Per altri es. v. p. 39.

[2] Wilpert, op. cit., I parte, pag. 50; II parte, tav. 47, 61, 96, 100, 210, 211, 233. (Vedi fig. 63).

sione, che nel mondo greco e romano avea preso il culto di alcune divinità più famose, come Giove, Apollo, Bacco, Minerva, Venere, Diana, o a quella infinitamente maggiore, che nel mondo cristiano ha acquistato il culto verso Dio, Gesù Cristo, la Vergine, gli Angeli, i Santi, e si rifletta che per moltissimi secoli l'arte non ha saputo, o non ha potuto ritrarne le reali sembianze, s'intenderà la necessità di creare un tipo, che agli occhi dei fedeli rappresentasse sempre al medesimo modo lo stesso personaggio. Quindi si venne man mano formando una serie iconografica dei singoli personaggi, serie fondata sopra certe caratteristiche, che o *la leggenda* o *la storia* di ciascuno di essi suggeriva.

Le *caratteristiche* sono dedotte o dalle qualità *fisiche* della persona stessa, come le fattezze del volto, la delicatezza o robustezza delle membra, l'età, la statura, l'acconciatura dei capelli, della barba, e altre particolarità del corpo, o da *accessori estrinseci*, come il modo di vestire, gli ornamenti del capo, gli oggetti che il personaggio tiene in mano o presso di sè. Così nell'arte greco-romana Apollo ha membra gentili e Ercole nerborute; Amore è fanciullo e Nettuno uomo maturo, Giove ha la barba folta e fluente, Bacco ha spesso i capelli che gli scendono sulla parte anteriore del collo, Diana ha la veste succinta, Giunone in capo il diadema di regina, Minerva l'elmo e l'asta, Giove l'aquila, ecc.

A riconoscere da tali caratteristiche il personaggio inteso dall'artista, basterà talora una sola, tal'altra saranno necessarie di più. In tale esame, è da tenere bene a mente che spesso alcune caratteristiche sono comuni a più personaggi, e che uno stesso personaggio ne ebbe differenti col variare dei tempi, dei luoghi, dei generi di arte [1]. Il tipo di Cristo, che è di adolescente nella più antica arte cristiana, diviene invece di poi d'uomo maturo e barbato. Giovane ed imberbe è rappresentato San Giuseppe e vestito di breve tunica nei monumenti dal III al V secolo, raramente barbato, rarissimo vestito di tunica e pallio; mentre nei posteriori apparisce

[1] WINCKELMANN, *Saggio sull'allegoria* in «Opere», vol. 7, c. 2, § 67. Talvolta in un genere medesimo, un distintivo può significare cose diverse. Il lembo, p. es., della toga, tirata su a coprire il capo, indica nell'arte romana il personaggio che compie l'azione religiosa del sacrificio, ma può ben anche indicare, sebbene più raramente, un'azione civile. «Bullett. della Comm. arch. di Roma», 1910, pag. 115.

generalmente in età senile e con lungo mantello, tipo che si conserva in appresso quasi inalterato (1). La rappresentazione delle Sibille, nell'arte italiana e francese della fine del sec. XV, è diversa da quella della prima metà del secolo medesimo (2).

Ritratto. — Ben diversa è la maniera da seguire, quando occorra di riconoscere un ritratto. E prima conviene assicurarsi che trattisi di un ritratto e non di un volto puramente ideale. Il che non riesce generalmente difficile a stabilire dall'osservare se il volto abbia o no dei tratti caratteristici. Nessuno infatti, dinanzi al busto dell'imperatore Vitellio, conservato nell'Accademia di Belle Arti in Genova, o al quadro di Innocenzo X del Velasquez nella galleria Doria a Roma, dubiterà mai di non essere innanzi a due ritratti, anche quando non sappia chi sieno i personaggi rappresentati. La forma stessa dell'opera d'arte potrà anche giovare a tale scopo. In un quadro, p. es., che rappresenta una grande moltitudine di figure, sarà difficile il supporre che tutti i volti sieno altrettanti ritratti; laddove un quadro che rappresenti una testa, od un busto ci fa credere con grandissima probabilità che l'artista abbia voluto fare un ritratto. Talvolta al contrario accadrà di trovarlo dove non si aspetterebbe, come in molti quadri della Vergine e dei Santi nell'arte italiana del secolo XV (3).

Stabilito che il volto della figura sia un ritratto, rimane a vedere a quale personaggio in particolare appartenga. Tale identificazione, escluso il caso di chi lo abbia conosciuto personalmente, non è possibile se non per il confronto con altri ritratti gia noti di lui (4). Così non sarà difficile riconoscere il ritratto di un imperatore romano nei primi tre secoli, confrontandolo colle monete. Naturalmente l'identificazione sarà tanto più certa, quanto saranno artisticamente migliori i due

(1) Vedi appresso Critica stilistica.

(2) E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, Colin, 1908, pag. 270, 272. Per un saggio di identificazione iconografica vedi G. CULTRERA in « Saggi di Storia antica e di archeologia », Roma, Loescher, 1910, pag. 185.

(3) Vedi innanzi, Critica d'arte, pag. 132, nota 2. Nell'arte romana si hanno ritratti in statue, in cui tutto il resto del corpo è trattato idealmente, come nelle cosidette statue achillee degl'imperatori.

(4) Per l'applicazione di questo criterio vedi, p. es., l'identificazione che il ch.mo PARIBENI tenta di alcuni busti del Museo Nazionale di Roma. In « Saggi di Storia antica e archeologia », Roma, 1910, pag. 197.

termini del confronto; onde, p. es., la serie monetale degli imperatori bizantini offrirà un criterio di scarsissimo valore. Si suole da alcuni ricorrere per il riconoscimento di un ritratto a descrizioni letterarie delle fattezze di qualche personaggio, quali per avventura ci abbia lasciate chi lo conobbe. Ma per quanto queste siano esatte, è quasi impossibile che la parola arrivi a metterci sotto gli occhi l'immagine viva e vera della persona descritta. Tale tentativo assomiglia a quello di pretendere d'identificare la scrittura di un personaggio per mezzo di una minuta descrizione, che si abbia della medesima. Così non saprei con quanta fortuna, rispetto alla verità, si è recentemente tentato di ricostruire il ritratto di San Gregorio Magno, sulla descrizione che ne fa il diacono Giovanni [1].

2° **La personificazione** nell'arte risponde a ciò che in letteratura dicesi linguaggio figurato [2]. Come infatti il letterato, con immagini sensibili di parole, esprime esseri, idee, concetti del tutto spirituali, così fa l'artista per mezzo di figure corporee. Il nome di personificazione è qui preso in un senso ampio, e significa la *rappresentazione sotto forme umane* [3] o di *esseri spirituali* (Dio, angeli, anima umana, genî) o *di idee e concetti astratti* (virtù, vizi, scienze, arti) o di *concetti collettivi* (popoli, provincie, città) o di *esseri inanimati* (terra, cielo, mare, fiumi, età). Così intesa, vanta essa origini antichissime, che si confondono colla primitiva storia religiosa di tutti i popoli, salvo quella del popolo ebreo, presso il quale non era lecito raffigurare la Divinità sotto forme corporee. Ne usarono largamente i Greci ed i Romani, specialmente nel periodo imperiale; se ne restrinse l'uso nell'alto medievo, che tornò poi ad ampliarsi dopo il secolo XI, e ad essa fa spessissimo ricorso l'arte moderna e la modernissima.

La scelta della sola figura umana [4] a rappresentare tanta e sì svariata moltitudine di esseri riesce la più grave difficoltà

[1] In « Dissertaz. della Pont. Acc. Rom. d'arch. », 1903, pag. 441.

[2] Sulla necessità delle figure allegoriche nell'arte si veggano i *Ricordi autobiografici* del DUPRÈ, c. 20.

[3] Quando invece sia sotto forme di animali, meglio che personificazione dicesi simbolo, di cui si dirà in appresso.

[4] L'uso della figura allegorica, maschile o femminile, dipende generalmente dal genere che nelle varie lingue hanno i nomi, che esprimono gli esseri personificati. Ciò deve tenersi presente nell'interpretazione di personificazioni appartenenti a nazioni di lingua diversa. Si noti, p. es., che la parola stessa Arte è femminile in italiano e ma-

all'artista per individuarne la personificazione e all'interprete per spiegarla. A diminuirla si scelsero dei segni particolari o caratteristiche, che servissero a riconoscerla facilmente. Tali caratteristiche però non furono uguali per tutti i popoli, e neppure costanti presso uno stesso popolo nel volgere dei secoli, sia per il cambiamento avvenuto nelle idee, che per la smania di novità degli artisti. Non interessa qui di enumerare in particolare tutti i criterî, secondo i quali furono scelte tali caratteristiche, ma sarà bene notare che, quelle desunte dalle qualità interne dell'essere personificato riescono più chiare che quelle derivate da pure accidentalità esterne (1).

A riconoscere il soggetto della personificazione converrà dapprima stabilire, secondo i criterî stilistici, l'arte (2) e l'età dell'opera, di cui si tratta, e, trovata l'una e l'altra, istituire un confronto con opere simili e coeve già conosciute, e, ove queste difettino, ricorrere alle fonti letterarie contemporanee (3). Supposto, p. es., che si tratti di un'opera italiana dei secoli XIII-XIV, non sarà difficile di metterla a confronto colle molte opere congeneri che si hanno di tale periodo, o di ricorrere ai trattatisti morali o ai poeti del tempo. Così, ove si tratti di una moneta romana imperiale, agevolmente si riconoscerà l'essere personificato, confrontandolo con altri della stessa epoca; perchè le caratteristiche proprie di ciascuna personificazione, sebbene molto numerose, sono nell'arte romana monetale scrupolosamente conservate (4).

3° **Allegoria.** — Simile alla personificazione è l'allegoria. Dove nella prima è un'idea o un semplice concetto, qui sono o *più idee* o *un concetto complesso* che vengono incarnate in

schile in francese. Non sempre però tale differenza di generi nominali apporta differenza di sesso nella rappresentazione.

(1) La difficoltà di poter esprimere chiaramente l'essere personificato ha indotto molto spesso gli artisti a scrivere addirittura il nome dell'essere voluto rappresentare; e qualche volta a metterci qualche motto allusivo, come ha fatto Raffaello per le quattro figure allegoriche della Sala della Segnatura papale in Vaticano.

(2) A mostrare come importi di conoscere anche il genere d'arte, si noti come le Virtù, p. es., nell'arte francese dei sec. XIV, XV sono espresse differentemente dall'arte italiana del medesimo periodo. V. E. Mâle, op. cit., pag. 343.

(3) Vedi Bibliografia pag. 127.

(4) V. Gnecchi, *I tipi monetari di Roma imperiale*, Hoepli, 1907. Talvolta per un errore di scrittura si trova, nel periodo barbaro specialmente, rappresentato un tipo colle caratteristiche di un altro, p. es. la *Fortuna* sotto il tipo della *Salus*, e questa sotto quello della *Victoria*.

più figure umane. Talora l'allegoria riguarda un solo quadro come quella della *Vita umana* scolpita nella lunetta di una porta del Battistero di Parma dall'Antelami (fig. 61), tal'altra si distende a tutto intero l'ornamento di una sala, come quella del *Buon Governo*, affrescata nel palazzo pubblico di Siena dal Lorenzetti, o a quello di una chiesa, o di un cubiculo cimiteriale. In tal caso il ritrovamento del concetto

61. — Allegoria della vita umana. *(Fot. Alinari).*

allegorico, che domina in generale, servirà anche a supplire le parti mancanti.

4° **Metonimia.** — Altra maniera di rappresentazione allegorica è il raffigurare la *causa* invece dell'*effetto* e il *concreto* invece dell'*astratto;* che potrebbe giustamente chiamarsi una *metonimia artistica*. Così il Brueghel (¹), a rappresentare i Cinque Sensi del corpo raffigurò, in cinque quadri distinti, tutti gli oggetti capaci di dilettare o disgustare ciascuno di questi sentimenti (fig. 62). L'artista invece di alcuni

(¹) Madrid, Museo del Prado.

bassorilievi del campanile di S. Maria del Fiore a Firenze per rappresentare la Pittura, la Scultura, l'Architettura, ha figurato rispettivamente un uomo che o dipinge, o scolpisce, o piglia misure (¹). Il Lorenzetti nell'allegoria del *Buon Governo*, innanzi citata, si è servito anche di questo mezzo, quando ha rappresentato la felicità di un popolo, che vive sotto un buon governo, con scene della vita cittadina e della campestre, quando fiorisce la pace. Nè altro criterio, a simboleggiare i sette Vizi capitali, ha tenuto un ignoto miniaturista, nel raffigurare per ciascun vizio un individuo di quella classe

62. — Allegoria del Gusto. *(Fot. Anderson)*.

di uomini, in cui esso più comunemente alligna. Così per la superbia raffigurò un re, per la collera una donna, ecc. (²).

Anche altre figure rettoriche potranno in tal modo diventare oggetto dell'arte rappresentativa. Se, p. es., a significare la lentezza di un treno a vapore, l'artista rappresentasse questo tirato da un paio di buoi, egli farebbe un'iperbole artistica.

5° **Il Simbolo** si diversifica dalla personificazione o allegoria principalmente in ciò che, mentre in questa è la figura

(¹) Così anche la Logica è quivi raffigurata in due personaggi che discutono, dove però è usato l'effetto invece della causa.

(²) MÂLE, op. cit., pag. 356.

umana, che sta invece di un altro essere non umano o di una idea, nel simbolo al contrario un oggetto qualsiasi sta a rappresentarne un altro, per una *ragione di somiglianza*, che corre fra i due, o anche per una *pura convenzione*. Nel simbolo è rarissimo l'uso della figura umana [1], mentre spesso questa viene indicata da un'altra cosa qualsiasi, come, p. es., da un fiore (la rosa di Gerico, invece della Vergine) o da un animale (il pesce, invece di G. Cristo).

Il simbolismo delle linee e dello spazio. — Che la linea e lo spazio abbiano anche un valore simbolico appare manifesto dall'uso metaforico che noi facciamo delle parole indicanti tali idee. Così figuratamente diciamo in un senso morale le espressioni: un uomo *retto, acuto, angoloso;* d'ingegno *sottile, profondo, tondo, grosso;* d'idee *storte, larghe;* di pensieri *alti*, di maniere *basse,* o che ha una testa *quadrata*, e diciamo anche un discorso *piano, intricato*, ecc.; dove è chiaro che la nostra mente coglie una somiglianza tra linea o spazio e un'idea morale, somiglianza su cui è basata la metafora o il simbolo; chè qui pigliamo entrambi i nomi come equivalenti. E in verità la linea diritta risponde ad un sentimento di austerità e di forza, come la curva a quello di arrendevolezza e di grazia. L'orizzontale, che in natura ci esprime la calma del mare, la maestà dell'orizzonte infinito a perdita d'occhio, rispecchia appunto sentimenti di pace, di calma solenne, mentre la linea verticale, collo slanciarsi nell'alto, sembra voglia sollevare l'animo verso le cose celesti. Così un simbolo di gravità e maestà si potrà vedere negli edifici greci e romani, dove predomina la linea orizzontale, mentre nelle chiese gotiche, in cui signoreggia il verticalismo, pare si voglia simboleggiare l'elevazione dell'anima cristiana verso Dio [2]; segreto e mistero invece avranno forse voluto indicare gli antichi templi egiziani col sollevarsi graduale del piano, e l'abbassarsi rispettivo del soffitto dei varî edifici fino all'impenetrabile *secos* o santuario.

(1) Le stagioni, personificate dall'arte classica e dalla cristiana, sono nella prima simbolo dell'eternità dell'impero, nella seconda della risurrezione.

(2) Con ciò non vuol dirsi che tale verticalismo sia stato intenzionalmente voluto dagli architetti, essendo noto che esso si deve soprattutto all'uso stesso dell'ogiva, od anche alle esigenze del clima. Cfr. A. Canestrelli, *Genio e misticismo nella architettura religiosa*, Siena, 1918. U. Monneret-De Vilard, *Del simbolismo architettonico*, Milano, 1918.

Al medesimo modo, lo notammo innanzi, un edificio, in cui predomini il pieno sul vuoto sarà simbolo di forza o di tristezza, come una prigione, mentre quello aperto da molte finestre all'aria ed alla luce, pare ci annunzi una dimora di serenità e di letizia.

Anche nella conformazione stessa della pianta di un edificio si è talvolta voluto trovare un'allusione simbolica. La leggera deviazione dell'asse del coro, in rapporto a quello della nave maggiore, che hanno molte chiese gotiche francesi colla pianta a croce, vorrebbe alludere, credono alcuni, alla inclinazione del capo di Gesù Cristo in croce. Poichè, secondo attesta il Gaumont [1], sono più di 100 chiese, che mostrano tale deviazione, non pare spiegabile tale strana coincidenza se non ammettendo, almeno per molte di esse, un tale simbolismo. Che in tutte non sia che una conseguenza di un rifacimento posteriore dell'edificio, e dipenda dalla difficoltà di prolungare un asse, non mi sembra sufficiente spiegazione, quale crede di dare lo Choisy [2].

Simbolismo dei colori. — I colori costituiscono come il secondo grado nella scala simbolica. La ragione, su cui è fondata la loro somiglianza con qualche idea o sentimento, può avere un *fondamento* o nella loro *stessa natura* o in una *convenzione*. I colori *caldi*, il rosso, il giallo, i colori del sole e del fuoco, quindi del movimento e della vita, potranno simboleggiare l'amore, l'allegria; i *freddi* invece, l'azzurro pallido, il grigio, colori del cielo velato e della campagna nella stagione morta, si adatteranno meglio ai sentimenti di tristezza e di dolore; il verde, quasi intermedio fra essi, il colore della primavera che risorge, susciterà confidenza e speranza. Talora però il colore è un simbolo puramente convenzionale; così mentre per molte nazioni il nero è il colore del lutto, presso i Cinesi invece è il bianco. Per l'una o per l'altra di queste ragioni si fece uso dei colori come simboli. Simbolici, per esempio, sono i colori delle gemme, descritte nell'Apocalissi di S. Giovanni, simbolico il bianco, *tinctura veritatis,* il rosso, colore della vita, il bleu o il verde, colore della morte, che nel medioevo si dà non solo alle vesti di Cristo, degli Angeli, dei Santi, ma anche alle montagne, al sole che sorge e al sole che tramonta, il rosso

(1) *Abécédaire d'arch.*, pag. 588. (2) *Hist. de l'arch.*, 2, pag. 473.

dato alle carni ed alle ali dei Serafini; simbolici i colori delle vesti sacre usate nelle funzioni liturgiche dalla Chiesa cattolica [1].

Simbolismo delle piante e dei fiori. — Al semplice simbolismo, che nasce dal colore, uniscono le piante ed i fiori quello che trae dal loro odore speciale, dalla forma e da altra loro qualità. La rosa è il fiore simbolico dei martiri, perchè, dice S. Gregorio Magno, di essa *mira est flagrantia, quae rutilat et redolet ex cruore martyrum*. Nell'arte arcaica orientale ed ellenica sono usati i fiori e le piante in senso simbolico, e frequenti ricorrono nella Bibbia le similitudini tolte da essi (cedro, platano, cipresso, melogranato, olivo, abete, issopo, giglio, rosa, viola). Tale simbolismo passò anche nell'arte cristiana antica, medievale e moderna. Anche qui torna opportuno il ricordare che talora il simbolismo è puramente convenzionale. Così nell'arte cristiana antica si trova la rosa come simbolo di risurrezione (*anastatica hierochuntina*) [2]. Nè dovrà dimenticarsi che spesso fiori e piante più che simboli, sono segni od insegne, come una pianta palustre vuol indicare una località con acqua, o un albero sta a rappresentare un'intera campagna. Così, p. es., nelle sculture degli archi di Settimio Severo e di Costantino, e così anche in molti sarcofagi e pitture pagane e cristiane.

Simbolismo degli animali. — Non solo i colori e le forme, ma gl'istinti, le abitudini, i movimenti degli animali, rendono più ricco, complesso e perfetto, il patrimonio simbolico, che può trarsi dagli animali, che fu in uso presso tutti i popoli, ma che divenne larghissimo nell'età romanica.

Per ritrovare il significato simbolico di un animale, come delle figurazioni simboliche precedenti, è prima da assicurarsi se in esso abbia veramente l'artista voluto rappresentare un simbolo.

La figurazione infatti animale può essere dapprima un *semplice motivo ornamentale,* come lo è, p. es., nella ceramica greca, nei vasi, detti pelasgici, dal fondo giallo-pallido, o nelle testate di molti sarcofagi romani e cristiani. In tal caso la

(1) CERVESATO, *Il simbolismo dei colori*, nella « Italia moderna », ottobre, 1907. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, 1836-1843; DE GRUNEISEN W., *Sainte Marie Antique*, ecc., ecc., pag. 251.

(2) DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Ant.*, Roma, Bretschneider, 1911, pag. 214 e seg.

forma stilizzata dell'animale ci potrà servire di criterio a riconoscerlo. Se è disegnato in modo *costantemente simmetrico*, o si ripete *più volte il medesimo animale*, specialmente nello stesso atteggiamento, la forma sarà stilizzata, e sarà un puro ornamento. Errerebbe però chi volesse argomentare viceversa: non sono stilizzati, dunque sono simbolici, poichè possono servire ad altri scopi. L'animale infatti, oltre l'essere rappresentato *per se stesso*, come nei paesaggi o in quadretti a parte, che oggi specialmente si usano, può servire d'*insegna*, di *distintivo*, di semplice *ricordo*. Nella numismatica greca, p. es., la città di Reggio ha per insegna una testa di leone, Messana una lepre, Larissa un cavallo, Antiochia un ariete, Sibari un toro, l'Africa lo scorpione, l'Egitto la cicogna o l'ibi. Nell'arte greco-romana molti animali sono i distintivi di alcune divinità, come la civetta di Atena, il pavone, l'oca, la cornacchia di Giunone, la Colomba di Venere, l'aquila di Giove, il serpente d'Esculapio, la farfalla di Psiche, ecc., come nell'arte cristiana l'aquila è il distintivo dell'Evangelista S. Giovanni, il leone di S. Marco, il vitello di S. Luca, l'agnello di S. Agnese, ecc. Gli animali invece sopra alcune monete dell'imperatore Filippo *senior* stanno a ricordare le celebri *venationes* celebrate in Roma nel circo per le feste del primo millenario della città.

È necessario pertanto rimuovere dapprima tali dubbi. Il che non sarà difficile, se si esamini anche la forma stessa dell'oggetto d'arte e il luogo che esso occupa.

La disposizione, p. es., simmetrica di più animali, in una vôlta divisa a più compartimenti, risponde più ad un motivo ornamentale, mentre un animale rappresentato sopra un loculo di un cimitero cristiano avrà piuttosto uno scopo simbolico.

Assicurato che si tratti veramente di un simbolo, rimane a scoprire a qual cosa si riferisca. Qui è da avvertire: 1° che molti degli animali presi a simbolo sono *fantastici*, come la idra, la chimera, la sirena, la fenice, il centauro, il cervo con due corpi, il leone-serpe, il cavallo-pesce, motivi preferiti dall'età romanica. In tal caso il simbolo sarà *convenzionale*, e per ritrovarlo sono da consultarsi le fonti letterarie dell'epoca cui appartiene l'opera d'arte[1]; 2° che *fra gli stessi animali naturali*, presi come simboli, la somiglianza spesso

[1] Vedi Bibliografia, pag. 128.

non è presa dalla natura stessa dell'animale, ma da qualche *ragione estrinseca*, come Cristo simboleggiato dal pesce e lo Spirito Santo dalla colomba; 3° che *anche quando* il simbolo è preso dalla natura dell'animale, la somiglianza è ricavata *ora da una ora da un'altra qualità* del medesimo, come per due qualità diverse l'asino è simbolo di pazienza e d'ignoranza. Leonardo da Vinci (1), molto saggiamente propose una nuova fonte di simbolismo animale, presa sull'indole precipua di esso, e propose, p. es., per simbolo dell'allegrezza il gallo, della tristezza il corvo, della falsità la volpe, della gola l'avvoltoio, del timore la lepre, ecc.; ma la sua proposta non ebbe fortuna.

A ritrovare pertanto l'idea nascosta sotto il simbolo è assolutamente necessario anche qui stabilire dapprima, per mezzo dei criterî stilistici e tecnici (2), l'età e il genere d'arte a cui appartiene l'opera in questione, poichè, nè in tutti i tempi, nè in qualsivoglia genere d'arte, il simbolo è stato inteso al medesimo modo. Aggiungi che talvolta, in un dato periodo di arte, si rappresentano *per pura imitazione* soggetti che nell'età precedente aveano scopo simbolico, ma che ora non l'hanno più; sarebbe quindi vano il ricercarlo.

Così vediamo, p. es., sorgere oggi in Roma chiese di stile romanico colla riproduzione di tutta quella serie di animali, che per quell'età erano, almeno in gran parte, simbolici, ma che oggi non significano più nulla. Stabilita pertanto l'età dell'opera d'arte, e assicurato che si tratta di un simbolo, si avrà questo a ritrovare, sia col confronto di opere simili già conosciute, sia collo studio diretto delle fonti letterarie dell'epoca medesima (3), le quali ci sveleranno la mentalità dei contemporanei dell'artista, ai quali generalmente, come fu detto innanzi, suole egli ispirarsi e adattarsi.

Il simbolismo animale fiorì soprattutto nell'arte cristiana, specialmente nell'antica, nella romanica e in parte nel primo rinascimento (4).

Non sarà da ultimo inutile aggiungere intorno al simbolismo animale, alcuni casi particolari che offrono una speciale difficoltà.

(1) *Frammenti letterari e filosofici trascelti dal Solmi*. Barbera, 1899, pag. 31 e seg.

(2) V. appresso Critica stil. e tecn.

(3) Vedi Bibliografia, pag. 128.

(4) MÂLE, op. cit., pag. 353.

Il primo, non troppo comune del resto, è di adoperare uno o più animali a simboleggiare dei *fatti complessi*. Così, nel celebre sarcofago di Giunio Basso nelle grotte vaticane, l'agnello è adoperato a rappresentare degli episodî biblici, come i tre fanciulli di Babilonia nella fornace, il passaggio del Mar Rosso, la risurrezione di Lazzaro, ecc. In una pittura del cimitero di Pretestato, l'episodio di Susanna tra i vecchi è simboleggiato da una pecorella fra due lupi (1).

Il secondo è *contaminazione* di *due simboli*. Come i comici latini contaminavano due o più commedie di autori greci, o i loro argomenti, o pigliando dove un carattere, dove un altro, in modo da formare una sola commedia, e, come talora nel linguaggio comune, contaminiamo due metafore, come quando diciamo che il *fuoco dilaga*, per dire che la ribellione si estende, così talora in arte si fusero due simboli insieme. Noè colla colomba e i tre fanciulli nella fornace, liberati dall'angelo, sono simbolo entrambi, nella pittura funeraria cristiana, della liberazione dell'anima cristiana dalle pene eterne. Or bene, l'artista fondendo i due simboli rappresentò talora i tre fanciulli, e sopra essi fece aleggiare la colomba (2).

Terzo uso particolare è di adoperare *insieme la personificazione ed il simbolo*. Questo generalmente corrisponde al soggetto stesso personificato, ma talora simboleggia l'opposto. Così in alcune miniature i Vizi si veggono personificati in altrettante figure umane, rappresentanti ciascuna quella classe di persone, in cui più domina tal vizio, cavalcanti sopra un animale, in cui quel vizio sembra che più si manifesti, p. es. la Superbia sopra un leone, la Collera sopra un cinghiale, ecc.

Altrove invece le Virtù sono rappresentate con figure umane, che hanno sotto i piedi animali indicanti i vizi opposti, così la Castità ha sotto i piedi un porco, l'Amicizia un serpente, la Liberalità un cane, la Giustizia una volpe (3).

Tipologia o Figura. — Con questi nomi intendiamo un modo allegorico di rappresentare, tutto proprio dell'arte cristiana antica (4). Molti dei fatti e dei personaggi dell'Antico

(1) WILPERT, op. cit., tav. 251. L'artista ha però creduto bene di indicare colle parole poste sopra agli animali *(Seniores, Susanna)* i personaggi simboleggiati.

(2) WILPERT, op. cit., tav. 78, I.

(3) E. MÂLE, op. cit., pag. 355.

(4) Alcuni confondono il *simbolo* colla *figura*, ma con poca esattezza. Abele, il pastore colla pecorella sulle spalle, il pesce, Orfeo, raffigurano Cristo, ma il primo n'è la figura, gli altri tre ne sono il simbolo.

Testamento furono da Dio preordinati, secondo la comune dottrina dei Padri della Chiesa, a rappresentare il Messia *venturo* nella sua vita e nelle sue dottrine. Gli artisti cristiani dei primi tempi, seguendo queste norme, si servirono di tali fatti o di tali personaggi a rappresentare, come sotto altra figura, il *venuto* Messia. Così nella figura di Abele intesero rappresentare Cristo innocente; in quello d'Isacco, Cristo sacrificato; in Melchisedech, Cristo sacerdote; in David, Cristo re; in Mosè, che percuote la rupe, la potestà che Cristo ha conferito a S. Pietro; nella sorgente d'acqua miracolosa, che ne scaturì, il sacramento del Battesimo da Cristo istituito. E alcuni fatti stessi del Nuovo Testamento, poichè furono anch'essi da Dio ordinati a presignificarne altri, divennero anch'essi tipologici. La moltiplicazione dei pani, il cambiamento dell'acqua in vino operati da G. C., divennero tipo e figura dell'Eucaristia [1].

Alcune poi di queste rappresentazioni ebbero un significato diverso dal luogo in cui furono raffigurate [2]. La liberazione di Giona dal ventre della balena dopo tre giorni, che altrove potrebbe essere figura della morte e risurrezione di Cristo, sulla tomba di un cimitero cristiano, o sopra un sepolcro, significarono anche la sospirata liberazione dell'anima dalle pene temporali del purgatorio. Più tardi, su parecchi amboni dell'Italia meridionale tale scena rappresenterà invece la predicazione che da essi si faceva, e la penitenza che ne doveva seguire [3] (fig. 63).

Ma talvolta questo molteplice significato, che assume un medesimo fatto o personaggio, dipende dalla diversa interpretazione, che gli hanno dato gli scrittori ecclesiastici. Noè uscente dall'arca fu da Tertulliano preso a simbolo del Battesimo, da S. Cipriano a simbolo dell'Eucaristia [4]. Converrà

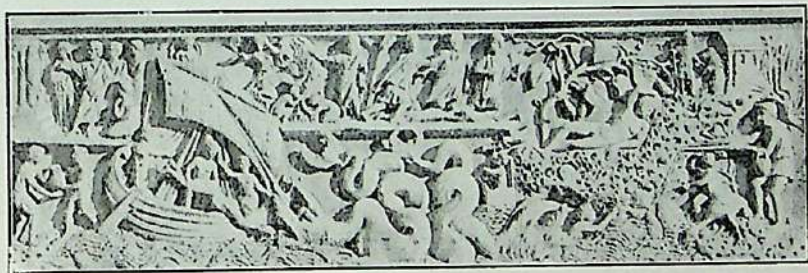
(1) Una qualche cosa di simile ha fatto Raffaello in alcune pitture delle Stanze Vaticane, dove nell'Incontro di Attila con S. Leone Magno, nella Cacciata di Eliodoro, nella Vittoria navale di Leone IV ad Ostia, nella Coronazione di Carlo Magno, nell'Incendio di Borgo ha voluto alludere, sotto altre sembianze, a fatti compiuti da Giulio II e Leone X. Vedi PASTOR, *Storia dei Papi*, IV, pag. 466 e seg.

(2) Al medesimo modo, nelle pitture delle antichissime tombe etrusche, la rappresentazione di un banchetto o convito sta a simboleggiare la credenza in una vita entro la tomba. Vedi MARTHA, *L'Art Étrusque*, pagine 405 e seg.

(3) Vedi VENTURI, *St. dell'Arte it.*, 3, pag. 590.

(4) WILPERT, op. cit., vol. 1, pag. 33.

quindi da tutto il resto della rappresentazione giudicare per quale dei due si debba in tal caso prendere. Alle volte avviene anche una specie di scambio tra la figura e il figurato, dal Garrucci chiamato compenetrazione profetica [1], e, se trattasi di un fatto, si pone il figurato a compiere quell'azione, che storicamente fece il figurante. Tale sarebbe quella rappresentazione in cui in luogo di Ezechiele, che risuscita i morti, fosse posta la figura di Cristo.

A spiegare pertanto tutte queste rappresentazioni allegoriche l'interprete, come già fu sopra avvertito, determinerà prima con criterî stilistici il genere di arte a cui appartiene l'opera che sta esaminando. Se questa, p. es., non fosse dell'arte cristiana antica, ma del periodo bizantino, avverta alla nuova

63. — La Storia di Giona. *(Fot. Alinari).*

significazione simbolica, che quelle medesime rappresentazioni assumono in tal tempo [2].

Ermeneutica psicologica. — A ritrovare il significato di un'opera d'arte, che sia finora ignoto, contribuisce anche l'analisi dei sentimenti, che appariscano espressi nel volto dei personaggi. Se questi siano, p. es., atteggiati a dolore, vorrà dire che il soggetto, almeno in via ordinaria, sarà analogo a tal sentimento. Dico in via ordinaria, perchè per inabilità dell'artista, come poco innanzi si è veduto, avviene che non vi sia corrispondenza. In tal caso è evidente che questa ricerca non solo riuscirà perfettamente inutile, ma conduce a gravi errori. S'immagini, p. es., che taluno ignorasse il soggetto della Risurrezione di Gesù Cristo, e dall'espressione dei per-

(1) *Storia dell'Arte Crist.*, ecc., I, pag. 42.

(2) Per la mutazione di significato e l'ampliamento del ciclo iconografico nell'arte bizantina, vedi MILLET, *L'Art byzantin*, in MICHEL, *Hist. de l'Art*, I, pag. 180 e seg.

sonaggi, quali, raffigurando tale avvenimento, li ha effigiati un ignoto artista in un musaico di S. Marco in Venezia, volesse indovinare almeno in genere il soggetto. Egli, al vedere quei volti sì tristi ed afflitti, penserebbe certo ad una scena di dolore, e non ad una di gioia, quale pur provarono i discepoli a vedere Gesù Cristo risorto. La prima cosa dunque da fare in tal materia è di assicurarsi dell'abilità dell'artista, il che non sarà difficile dall'esame di tutte le altre qualità del quadro.

Ciò supposto, perchè tale studio analitico dell'interprete non sembri una ripetizione del fatto innanzi dal critico d'arte, si avverta bene il differente punto di vista da cui partono entrambi. Il critico d'arte è già in piena cognizione del soggetto rappresentato, conosce per altre vie (p. es., dalle fonti letterarie, sia storiche che leggendarie), di quali sentimenti siano in quel momento animati quei tali personaggi, e cerca se l'artista li abbia espressi bene o no. L'interprete invece è ancora in cerca del significato dell'opera, e dello studio analitico dei sentimenti si serve come di mezzo per raggiungerlo. Il primo è uno studio di confronto, il secondo d'investigazione. Di questo secondo metodo si è servito, p. es., il ch.mo Loewy, per escludere che la famosa statua, detta la Fanciulla d'Anzio, rappresenti una profetessa, guidatrice di cori di donzelle, in una festa d'Apollo; spiegazione messa innanzi da qualche interprete. « No, dic'egli, dietro questa fronte non si meditano pensieri profondi, queste guance non sanno le battaglie del cuore, queste labbra non pronunciano fatidico responso. È la verginetta ancor ieri bambina, i cui occhi forse ancora sognano trastulli infantili, a cui sugli angoli della bocca risiede pronto lo scherzo » (1).

Ma questa ricerca dell'interprete va soggetta a ben più gravi difficoltà, che non quella del critico d'arte. A questo basterà che l'espressione corrisponda bene al sentimento: poco importa se essa si adatti anche a significarne un altro. In tal caso sarà difetto della natura, che sotto una medesima espressione si celino due sentimenti diversi, come spesso sotto una parola, due significati: ma qual colpa farne all'artista? Non così per l'interprete, il quale deve decidere quale dei due sentimenti preferire per intendere il significato del soggetto.

(1) « Emporium », vol. 26, pag. 93.

E il caso non è troppo raro ad accadere. Si dànno infatti, come sopra accennai, alcune passioni, che hanno molti elementi mimici comuni. Il pianto, come il riso, sono al medesimo tempo segno di sentimenti affatto diversi. Da una bocca aperta può immaginarsi che esca il grido dello spavento, come del dolore; e questo si manifesta spesso sotto le medesime apparenze, o venga prodotto da una causa *fisica* o da una *morale*.

E se il grado d'intensità della passione sia anche mediocre, riuscirà anche più malagevole, perchè in esso le differenze soglionsi di molto attenuare (1).

Tutto ciò dimostra quanto difficile e pericoloso sia un tale esame, e come si ha ad essere guardinghi nell'adoperarlo, evitando quella sicumera di certi moderni critici d'arte, che dinanzi ad un quadro, ad una statua, ti istituiscono un'analisi sì minuta degl'interni sentimenti dei personaggi figurati, che par quasi li abbiano intesi dalla loro stessa bocca svelati (2).

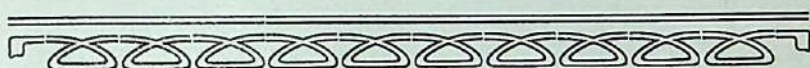
(1) La mancanza del colore rende anche più ardua, per la scultura, la ricerca. Come infatti potrà rendere lo scultore il pallore della paura, il rosso dello sdegno, il verde della rabbia? Come esprimere le stesse gradazioni di colore, che la passione produce sul volto? Come, p. es., significare il rossore prodotto dall'ira, che, come ha notato il De la Chambre, (DESCURET, *Medicina delle passioni*, I, c. 5), comincia dagli occhi, quello dell'amore dalla fronte, quello della vergogna dalle guance e dalle estremità delle orecchie?

(2) L'analisi psicologica riesce anche più difficile sopra un'opera d'arte che sopra la natura, perchè il volto in quella non può essere studiato altro che nel modo in cui è presentato dall'artista, mentre in natura può essere considerato da più lati, sì di faccia, che di profilo, posizione questa in cui i lineamenti sono più determinati, le linee più pure, e che meno si prestano alla simulazione (DESCURET, op. e loc. cit.). Dopo l'esame del volto, sono da osservare i movimenti della mano. Questa è, dopo il volto, lo strumento più efficace che abbia l'uomo per esprimere i suoi sentimenti. E non è raro il caso che solamente da essa ci venga fatto di conoscere quale sia lo stato psicologico del personaggio. Il Reymond, in un suo studio sul Verrocchio (*Verrocchio*, Paris, p. 60 e seg.), mette in evidenza l'abilità di quest'artista nel far esprimere alla mano i sentimenti del personaggio figurato. La mano, colle dita riunite ed immobili, è come una lingua che non si muova. Ma se quelle si separino fra loro ed appaiano in movimento, divengono capaci di esprimere i sensi interni dell'anima. Nessuno come Verrocchio ha saputo così bene far parlare la sua mano. Nel suo David, la mano fieramente posata sul fianco, dice la fiducia e il coraggio del giovane eroe; nell'Incredulità, le mani di Curto dicono tutta la sua bontà, nel Battesimo la sua umiltà.

Ad usare dunque colla conveniente prudenza di tale ricerca, converrà dapprima escludere tutti quei casi, che, o per imperizia dell'artista, o per la qualità e il grado d'intensità della passione, non possono essere sottoposti ad un tale esame.

Per gli altri si tenga dapprima conto minuto di tutto ciò, che possa costituire una differenza. È vero, p. es., che il riso e il pianto sono segni di passioni diverse, ma ben altro è l'aspetto del volto di chi piange di consolazione o ride per contentezza, da quello di chi piange per dolore o ride di rabbia.

Gioverà in secondo luogo il confronto con altre opere, dove si scorgesse simiglianza di soggetto, o di autori contemporanei, e meglio anche dello stesso autore, se esso ci sia per avventura noto. E finalmente non sarà inutile il consultare i trattati dell' espressione, già sopra ricordati, specialmente per quei movimenti, in cui, più che la natura, entri il costume, la convenzione, la tradizione [1].

[1] Vedi pag. 52. Per l'arte antica, specialmente cristiana, vedi GARRUCCI, op. cit., I, pag. 141 e seg.; WILPERT, op. cit., I, pag. 108 e seg.

IV.

ELEMENTI DI TECNICA

A) Plastica e Scultura.

BIBLIOGRAFIA. — *A*) PLASTICA. — **Ceramica antica.** POTTIER E., *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, Paris, 1896-1906. BRONGNIART, *Traité des arts céramiques*, Salvetat, 1879. S. BIRCH, *History of ancient pottery*, 1905. DUCATI P., *Storia della ceramica greca*, Firenze, Alinari, 1923. — **Terrecotte.** CAMPANA, *Antiche opere in plastica*, Roma, Salviucci, 1842. DE MAURI L., *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano, Hoepli, 1924 (3ª edizione). CHAMPFLEURY, *Bibliographie de la Céramique. Nomenclature analytique de toutes les publications faites en Europe et en Orient sur les Arts et l'Industrie Céramiques, depuis le XVI siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Quantin, 1881. — **Stucco.** E. VENTURI-PAPARI, *La pittura ad encausto e l'arte degli stucchi ai tempi di Augusto*, Roma, 1901. CAMPANA, *Opere antiche in plastica*, I, pag., 23. G. FERRARI, *Lo stucco*, Milano, Hoepli, 1910. — **Gesso.** *Notizie Scavi*, 1906, pag. 237. — *B)* SCULTURA. — H. BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Bd. I-IV, Leipzig, 1875. CH. DUGAS, *Sculptura*. CH. PICARD, *Statua*. W. DEONNA, *Statuaria*, in DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*. — **Legno.** MOLINIER, *Hist. gén. des arts appliques à l'industrie*, vol. II. R. ERCULEI, *Intaglio e Tarsia in legno*, Roma, 1885. G. FERRARI, *Il legno*, Milano, Hoepli, 1910. — **Avorio.** WINKELMANN, *Dell'avorio presso gli antichi e del suo uso* (in «Opere», vol. XI). QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Iupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique*, ecc., Paris, 1815. — **Marmi.** CORSI, *Trattato delle pietre antiche*, Roma, 1845. BRUZZA, *Sui marmi lunesi* (in «Diss. Pont. Acc. Rom. arch.», 1884). LEPSIUS, *Griech. Marmorstudien* (in «Abhandl. d. Akad. d. Wissensch. zu Berlin», 1890). MELY RUELLE, *Historie de sciences. Les lapidaires de l'antiquité et du moyen âge; Les lapidaires grecs*, Paris, 1898. — **Pietre dure.** BABELON, *La Gravure des pierres fines camées et intaillés*, Paris. MANNUCCI U., *Le pietre preziose*, Hoepli, 1911. — **Bronzo.** HERMANN-LÜER, *Technik der Bronzeplastik* (Hermann Seeman, Lipsia). — **Ferro.** G. FERRARI, *Il ferro*, Milano, Hoepli, 1910. — **Lavoro a sbalzo.** MOLINIER, *Orfèvrerie religieuse et civile* (in «Historie générale des arts appliqués à l'industrie», Paris, 1901). — **Incisione.** DURIEU, *Les origines de la gravure* (in «Journal des Savants», 1917, pag. 205-251). VITALINI, *L'incisione su metallo*, Roma, Danesi, 1904. — **Niello.** R. WEIGEL, *Histoire de Nielle*, in PASSAVANT J. P., *Le Peintre Graveur*, 2, I, pag. 261, Lipsia, 1860.

KRISTELLER P. *Die Italienischen Niellodrucke u. der Kupferstich des XV Jahrhunderts*, Berlin, 1894. ROSENBERG M., *Niello bis zum Jahre 1000 nach Chr.*, Frankfurt a. M., Baer, 1924.

Scopo di questi brevi cenni sulle tecniche delle tre arti maggiori è di dare al giovane le cognizioni principali, necessarie a meglio apprezzare il merito dell'opera e dell'artista, e di fornirgli, ciò che più importa, dei criterî sicuri per ritrovare l'autore o almeno l'età di un'opera d'arte, fine propria della critica stilistica e tecnica, di cui si tratterà in seguito.

A) **Plastica.** — Col nome di *plastica* s'intende oggi comunemente l'*arte di modellare*, ma, in un senso più proprio, è *l'arte di modellare nell'argilla* o in altra materia *maneggevole e molle,* come lo stucco, il gesso, la cera, ecc. Presa in tal senso, essa si distingue dalla scultura, che è *l'arte di modellare la materia dura,* come la pietra, il marmo, il legno, ecc. Michelangelo le distingueva nettamente, dicendo che la prima modella, *per forza di mettere*, la seconda, *per forza di levare.*

Della plastica in argilla o in materie affini si distinguono come due diverse specie di opere, sebbene formate della medesima materia e cotte al medesimo modo. La prima specie viene detta più comunemente *Ceramica* e riguarda il vasellame; la seconda abbraccia ogni altro genere di lavoro, e si chiama col nome di *Terrecotte*, col quale s'intendono tanto le statue a tutto tondo, come i bassorilievi e le lucerne (1).

Gli impasti. — A seconda della diversa qualità delle terre, che entrano in composizione, o di altri elementi di lavoro, alcuni impasti, e gli oggetti con essi formati, presero nomi speciali. Così si chiamarono i vasi di *bucchero*, di *Samo*, *Aretini*, *maioliche* o *terre invetriate*, *porcellane*.

Col primo nome vennero notati i vasi antichi, trovati a Chiusi, di un colore nero lucido, perchè si credettero formati di una specie di terra, propria dell'Etruria, appellata in tal modo; ma si vedrà in appresso che quel colore proviene da un modo speciale di fabbricazione. I vasi poi di Samo e gli Aretini di un bel colore corallino sono formati di una terra speciale, detta *lemnia* o anche *sigillata* per la grande facilità, colla quale si presta a ricevere qualunque sorta d'impronta. Nella ceramica moderna, le così dette terre invetriate o maio-

(1) Sui nomi, coi quali questi generi di lavori venivano chiamati dai Greci e dai Latini, vedi in fine i Prospetti metodici.

liche non provengono tanto da un impasto speciale, quanto da una speciale vernice. Pare fosse Luca della Robbia, che, a preservare i suoi lavori in terracotta dalle ingiurie del tempo, trovò una tal vernice formata, dice il Vasari, di stagno, di terraghetta, antimonio e di altri minerali, la cui proporzione o miscela formò un segreto dei Della Robbia e con essi si perdette. Se però il nome di maioliche, che a tali lavori si dànno, sia invece provenuto dall'isola di Maiorca o Maiolica, come alcuni pensano, esse si dovrebbero ad alcuni ignoti artisti di quell'isola, che per primi l'avrebbero introdotte in Toscana. Sotto il nome poi di porcellane [1] viene quell'impasto in cui entra per materia principale il caolino, usato già da gran tempo dai Cinesi, e scoperto per caso in Europa, solamente nel secolo XVIII, dal Böttger, che andava in cerca del *lapis philosophorum*.

Tecnica del lavoro. Il Tornio. — Preparato l'impasto, il più antico e semplice modo di modellare le varie fogge dei vasi fu di servirsi della mano e della stecca; metodo che continuò, soprattutto per i vasi di grandi dimensioni. Ma fin da antichissimi tempi, prima presso gli Egiziani, e poi presso i Greci, si usò di lavorarli al *tornio*. Consiste questo in un asse verticale, alla cui estremità superiore è fissato un disco o girella di legno da 30 a 35 cm. di diametro. All'estremità inferiore del medesimo asse ne è fissato un altro di maggior dimensione, che l'operaio fa girare colla mano o col piede o in un altro modo qualunque. Presa una conveniente quantità di pasta, la colloca sulla girella più piccola, e mentre questa gira, vien dando alla pasta la forma conveniente, usando semplicemente delle mani bagnate. Se voglia produrre un numero di oggetti del tutto simili, abbassa sulla pasta una tavoletta, detta *calibro*, che presenta il contorno o la sagoma del modello, ed una lama convenientemente disposta, in modo da abbassare a diritta ed a sinistra la parte eccedente della pasta. Il tornio, modificato nei suoi congegni, serve anche al lavoro del legno e del metallo. Il suo movimento è quello di va e vieni, il circolare, l' elicoidale; raro il rettilineo e l'oscillatorio [2].

[1] I Portoghesi dissero porcellana la conchiglia tigrata o conchiglia di Venere. Questo nome poi, per la somiglianza che ha il lucido di tale conchiglia coll'impasto di caolino dei vasi cinesi, fu applicato a questi e alla materia di cui erano composti.

[2] Pottier, *Catalogue*, ecc., p. 651.

La forma. — Il modellare l'argilla colla mano o col tornio richiede un tempo considerevole, e però fin dall'età più antica fu inventata la *forma* o *matrice*, che permette di moltiplicare con grande rapidità gli oggetti. La riproduzione di più esemplari del medesimo oggetto divenne quindi un'arte puramente industriale, e si praticò, o *calcando con forza*, sopra la materia ancor molle, la forma dell'oggetto voluto, o *gittando la medesima materia liquida* nella forma predetta. Nel primo modo, più rozzo, vennero fatte, p. es., le figure sopra alcune specie di vasi di bucchero nero, i bolli sui laterizi delle fabbriche romane imperiali, le giarre o πίθοι greci, le cui figure in rilievo a una o due zone sono ottenute per mezzo di un cilindro con figure ad incavo, che viene calcato loro in giro.

64. — Terracotta (Apollo).

Coll' altro sistema venivano fabbricate le terrecotte da servire per fregi, antefisse, acroteri dei templi e delle case e gli oggetti votivi. Per le statue, come, p. es., per l'Apollo (Museo nazionale di Villa Giulia) (fig. 64) ed altri lavori a tutto rilievo la forma veniva divisa in due o più parti, in modo da poterne facilmente estrarre la parte modellata. E così dovettero essere fabbricate anticamente anche le lucerne fittili. Salvo le più antiche senza alcun rilievo, trovate nelle necropoli puniche dell'Africa settentrionale e di Cipro, che certamente furono fatte al tornio, le altre, con qualche rilievo, erano fabbricate con una forma, composta di due parti, l'una per la parte superiore (becco, disco, ansa), l'altra per i lati ed il fondo del recipiente. La parte superiore avea in incavo il soggetto figurato o il motivo ornamentale;

l'inferiore avea spesso anch'essa in incavo il nome dell'artista. Le due parti si adattavano esattamente l'una sull'altra, in modo da chiudersi perfettamente, onde le due parti della lucerna, ancora molle, potessero congiungersi bene fra loro. Come le lucerne, così anche le forme della loro parte superiore erano oggetto di commercio. Così si spiega come si trovino delle lucerne, che hanno affatto identica la parte superiore in rilievo, mentre il bollo di fabbrica della parte inferiore è differente.

Il calco. — L'uso del calco in cera sul modello *vivo* è antichissimo; fu poi fatto anche in gesso. La frase di Plinio (*H. N.*, 35, 156) che Pasitele (sec. I. a. C.) non avrebbe lavorato statua in marmo, senza prima averne fatto il modello, venne recentemente dal Furtwängler [1] così interpretata, che cioè l'artista avrebbe preso il calco di antiche statue, le più ricercate dagli amatori, e di esso, col sistema di punteggiatura, di cui dirò in appresso, si sarebbe servito come modello per riportarle in marmo. Così si spiegherebbe l'immenso numero di copie, che ancora rimangono di antichi originali, e come più copie di un medesimo originale, trovate in luoghi diversi, concordino fra loro nelle dimensioni principali. Del resto è certo che gli antichi usassero fare i calchi delle statue, specialmente in bronzo [2].

Il bozzetto e il modello. — Ma tanto il lavoro al tornio, quanto colla forma, appartengono piuttosto all'arte industriale. La vera opera d'arte è quella fatta dall'artista, che, servendosi della mano e della stecca, dà vita nella creta alla figura, che gli splende nella fantasia, e diverrà il bozzetto, da ricavarne in gesso, o la forma, se trattisi di un lavoro di getto, o il modello, che sarà la guida agli sbozzatori, ed aiutanti per scolpirla in marmo o in altra materia dura.

E alla composizione del bozzetto si riduce oggi in gran parte il lavoro ed il merito dell'artista scultore. Il resto è opera dei suoi aiuti, al lavoro dei quali darà egli l'ultima mano, segnandovi l'orma del suo genio.

A fare il bozzetto l'artista antico, come press'a poco il moderno, si serviva d'una sorta d'armatura in legno, (*κάναβος, stipes, crux*) a fine di sostenere la figura da plasmare. Indi modellava in grosso, con tutte e due le mani, la figura,

(1) *Ueber Statuenkopien*. In *Altertüm...*, Munich, 1896.

(2) Reinach, *Les moulages*, ecc. In «Revue archéolog.», 1902, II, p. 5.

dandole la forma voluta; operazione che i Latini chiamavano *pollice ducere*. Cominciava poi il lavoro della stecca, che era o di legno o di avorio od anche di bronzo. La stecca, che si vede spesso nelle mani di Prometeo, raffigurato sui monumenti antichi nell'atto di modellare il corpo dell'uomo, terminava da una parte in punta, che serviva per tracciare le linee, le pieghe delle vesti, ecc., e dall'altra in una paletta piatta destinata a spianare la superficie. Erano infine le dita dell'artista, che davano l'ultima perfezione al modello, specialmente le unghie, qua levando, là aggiungendo, dove calcando e dove sollevando, onde il più difficile dell'opera era, secondo l'espressione di Policleto [1], quando la terra entrava sotto le unghie.

Modellato in plastica l'oggetto, era necessario l'indurirlo. Il mezzo primitivo fu di esporlo all'aria ed al sole. Ma la loro poca resistenza e durata persuase ben presto di ricorrere al fuoco ed al forno. Tuttavia il metodo primitivo fu per lungo tempo continuato per i vasi di uso domestico, che i Greci dicevano *ὠμά*, e i Latini *vasa cruda, cruda opera* [2].

L'uso poi della cottura al fuoco si perfezionò in guisa che le terrecotte antiche raggiunsero tal grado di resistenza e durezza da sfidare i secoli, non altrimenti che il marmo ed il bronzo.

Pittura vascolare. — Il sistema, con cui gli antichi Greci ed Italioti dipinsero i vasi, la cui scoperta, fatta nel secolo decorso a più di 40.000 esemplari, arrecò tanta luce all'antica civiltà, è così strettamente unito al modo di fabbricarli, che credo bene di trattarne qui, piuttosto che nella tecnica della pittura, che potrebbe forse sembrare il suo posto naturale. In una grande quantità di essi le figure più antiche appariscono nere su fondo rosso, le più recenti, rosse su fondo nero.

1° **Vasi a figure nere e fondo rosso** (fig. 65). — In questi il fondo rosso è dato dal colore naturale della terra, di cui sono composti [3]. L'artista, fatto in nero il contorno della

[1] PLUTARCHI, *De prof. in vir.*, 17. Colla stecca, oltre i modelli, venivano lavorate le statue in argilla di maggiori dimensioni. Così pare sieno fatti i coperchi dei grandi sarcofagi etruschi, ove spesso le figure giacenti dei defunti sono iconiche; e per la stessa ragione i vasi detti canopi.

[2] PLINIO, *H. N.*, 35, 155.

[3] Pare certo che i pittori dei vasi non adoperassero, come alcuni hanno creduto, il calco del disegno sul vaso. Prova ne sia che sebbene molti vasi abbiano dei soggetti simili, pure nessuno è perfettamente uguale all'altro, ma vi sono delle differenze di figura e di grandezza più o meno notevoli. Nel Museo del Louvre, a Parigi,

figura col pennello, avendo cura di non oltrepassarlo, limitava per mezzo di una punta l'estremità del contorno, indi riempiva di nero tutto lo spazio, così limitato. Ciò eseguito, parimente con una punta, disegnava le parti interne della figura, profondandole fino a fare riapparire il rosso dal fondo. In questo processo, il vaso non doveva essere di già cotto, altrimenti la punta non avrebbe potuto tagliare il colore nero con un taglio netto ed uguale, ma o seccato semplicemente al sole, o tutt'al più leggermente cotto.

65. — Cratere a figure nere.

2° **Vasi a figure rosse e fondo nero.** — In questi (fig. 66) l'artista limitava col pennello il fondo rosso della figura con un tratto largo di colore nero. Circoscritta così la figura, ne disegnava col pennello tutte le particolarità del nudo e delle vesti e lasciava agli artisti inferiori di coprire di nero il resto del fondo. Tale metodo si scorge in un frammento di vaso del Museo di Sèvres [1] (fig. 67).

secondo attesta il POTTIER (*Catalogue*, ecc., I, 25), fra quelli dipinti non ve ne sono due che siano identici.

[1] La rappresentazione di una scuola di pittura vascolare si ha sopra un vaso del Museo Caputi di Ruvo.

Terminata la pittura del vaso, veniva questo sottoposto alla prima cottura, o ad una seconda (se, come si è detto poco fa, ne avesse ricevuta precedentemente una molto leggera), affinchè il colore aderisse più intimamente all'argilla. A togliere poi la uniformità del colore, terminata la cottura, in certi vasi arcaici a figure nere si variavano, con altri colori, i particolari delle figure o degli ornati precedentemente dipinti. Questi colori opachi d'aspetto terroso si assomigliano molto ai colori a guazzo, e nella ceramica sono noti col nome d'*engobes*. Alcuni vasi furono anche in qualche parte dorati.

66. — Anfora apula a figure rosse.

Ma non è da credere che tutti i vasi a figure nere o rosse sieno stati lavorati colla stessa tecnica. In un periodo, che potrebbe dirsi intermediario fra l'uno e l'altro, non si riserbò affatto lo spazio per la figura, ma furono dipinte sopra il colore uniforme ora in bianco con qualche tocco in rosso, ora in rosso al disopra del fondo in nero.

3° **I vasi a fondo bianco.** — Alcuni vasi attici, trovati la maggior parte nelle tombe dell'Attica, detti *Leciti,* e impropriamente vasi di Locri, hanno un fondo bianco, formato da uno strato di caolino, levigato avanti la cottura, in modo che talora sono di uno splendido lucido. Nei più antichi le figure tutte in nero, senza particolari, sono eseguite colla stessa tecnica della pittura a figure nere su fondo rosso, detta innanzi. Sotto

poi l'influenza di quella a figure rosse, si passa a disegnare i contorni e le linee interne delle figure; in appresso vengono anche disegnate con diversi colori, i cui toni principali sono il bruno, il giallo, il nero, il violetto, il rosso porpora e l'oro.

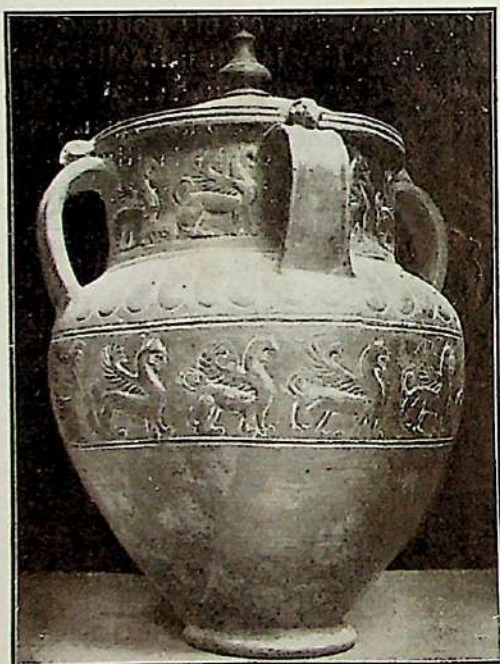
4° **Il lucido.** — I vasi a figure nere o rosse dell'epoca migliore presentano, soprattutto nelle parti nere, un lucido brillante. Pensano alcuni che dipenda questo dall'essere stati levigati per mezzo di uno strofinamento di un corpo duro, come, p. es., il corno; altri più verisimilmente dall'avere ricevuto una vernice incolore prima dell'ultima cottura.

5° **Vasi di bucchero nero.** — I vasi Chiusini, detti anche di bucchero nero, che vanno dal sec. VII al III a. C., e si sono trovati anche in Grecia ed a Rodi, hanno un lucido nero, che

67. — Frammento di vaso con pittura non ancora compiuta.

non dipende certo da una vernice, ma dalla stessa pasta impregnata di tale colore (1). Le fratture, che raramente sono del tutto nere, e in cui il colore va schiarendosi verso l'interno, mostrano spesso dei piccoli granelli di quarzo, che si possono scorgere anche alla superficie. Fattane l'analisi chimica, si è trovata una materia organica carbonizzata, e talora grassa e resinosa (2). Si è creduto che di questa sostanza sieno stati spalmati i vasi, dopo una leggera cottura, e poi, per la seconda cottura, sia essa penetrata attraverso i pori e amalgamata colla pasta. M. Klitsche de la Grange immaginò che il colore nero provenisse dall'essere stati questi vasi chiusi per molto tempo dentro un forno pieno di un denso fumo, e, fattane la

(1) MARTHA, *L'art étrusque*, p. 462.
(2) Vedasi BERNABEI, *Monumenti della R. Accademia dei Lincei*, IV, pag. 178.

prova con un'argilla qualunque, ha ottenuto infatti dei vasi neri ad essi similissimi. Terminata la cottura, il vaso si spalmava leggermente di cera e di resina per dargli il lucido brillante e renderlo impermeabile [1]. I più antichi fra essi sono piccoli, senza ornamenti, o con ornati geometrici o di animali, o di figure umane in atto di supplicanti, che girano intorno al collo del vaso. I più recenti invece sono lavorati con figure a rilievo, o lavorate a parte e poi attaccate al corpo del vaso, o stampate direttamente sopra di esso per mezzo di forme, quando la pasta era ancora fresca, e poi ritoccate e compiute (fig. 68). Tali forme derivano evidentemente da modelli di vasi in bronzo.

68. — Bucchero nero (Museo di Chiusi).

Monocromia e Policromia per le terrecotte. — A preservare dall'umidità dell'aria, e specialmente a dare maggiore risalto ai lavori in plastica, usarono gli antichi dare loro un colore uniforme e poi anche più colori.

Generalmente i colori erano a guazzo; ragione per cui dalla maggior parte delle antiche terrecotte, che ancora possediamo, sono spariti quasi del tutto. Qualche volta si usò anche l'encausto [2], come, p. es., nelle terrecotte che ornavano le terme di Agrippa [3].

Nella distribuzione dei colori si seguiva ora il metodo convenzionale ed ora il naturale. Nel primo, il fondo dovea essere turchino; invece per le parti su rilievo, sia di figura che

(1) Pottier, *Catalogue*, 2, pag. 315.
(2) Vedi appresso Tecnica della pittura.
(3) Plinio, *H. N.*, 36, 64.

d'ornato, si adoperavano il rosso o il giallo o il bianco. E questi colori erano usati anche per le statue. Il più antico simulacro di Giove Capitolino, opera dell'etrusco Turiano, era in argilla dipinta in rosso, colore che si rinnovava nelle feste. Secondo l'altro metodo si dava alle diverse parti del rilievo il colore proprio dell'oggetto naturale quivi rappresentato. Il celebre artista Possis sapeva dare sì bene i colori conforme alla natura, che i frutti, p. es., parevano veri e non dipinti [1]. Così le terrecotte tusculane hanno generalmente i colori proprî delle cose figurate.

Stucco. — La calce, la polvere di marmo comune, o, a preferenza, la polvere ottenuta col finissimo trituramento di quel carbonato di calcio, indicato da Vitruvio colle parole « glebe luccicanti a guisa di sale » [2], e il paretario, in proporzioni non bene note, sono le materie che gli antichi usarono per ottenere uno stucco facilmente modellabile e che potesse lungamente resistere.

69. — Stucco (Roma, Museo Naz.).

Dal rinascimento a noi le materie usate per lo stucco sono generalmente le calci spente ed una congrua quantità di polvere di marmo o carbonato di calcio, e, per i lavori non esposti all'aria libera, si fece impiego di gesso e scagliole fini che raramente usarono gli antichi. Ma esso non raggiunse mai il grado di durezza e di resistenza dell'antico.

Le vôlte e le pareti, da decorarsi a stucco, venivano preparate in quel medesimo modo, che si usava quando dovesse dipingersi. Indi su di esse venivano tirate di modello le cornici semplici. Su quelle parti poi, che dovevano essere decorate, si applicavano gli ornati e le figure, ottenute per mezzo di forme già preparate, quando l'intonaco era ancora fresco, cementandole con fina colla di calce [3] (fig. 69).

(1) Plinio, *H. N.*, 35, 155.
(2) *De Arch.*, VII, c. 6.
(3) Venturini Papari, op. cit., pag. 33-37.

Diversa è la tecnica più recente. Volendo fare cornici o fogliami intagliati, scrive il Vasari (1), bisogna avere forme intagliate nel cavo di quegli stessi intagli che si vogliono rappresentare. E si piglia lo stucco che non sia sodo sodo, nè tenero tenero, ma di una maniera tegnente; e si mette sull'opra alla quantità della cosa che si vuol formare, e vi si mette sopra la predetta forma intagliata, impolverata di polvere di marmo, e picchiandoci su con un martello che il colpo sia uguale, resta lo stucco improntato; il quale si va rinettando e pulendo poi, acciò venga il lavoro diritto ed uguale. Questo quando sia un rilievo basso; ma se invece debba essere alto (a tutto tondo o quasi) si conficcano, dove le parti debbono maggiormente sporgere, ferramenti o chiodi o altre armature simili, che tengano sospeso in aria lo stucco, che fa con esse presa grandissima. Così praticarono anche gli antichi, e in modo simile i moderni.

Lo stucco antico, al pari dell'argilla, fu colorato. I colori o venivano dati ad opera compiuta, ovvero erano impastati nello stucco stesso. In questo secondo modo gli ornati, o le figure che fossero, erano lavorati a parte, e poi applicati nel modo detto di sopra.

Talora lo stucco veniva alternato colla pittura, in modo che una parte dell'ornato era eseguito in stucco ed un altro in pittura. Anzi questa serviva talora a terminare quelle parti, che per ragioni di prospettiva doveano appena apparire nel fondo. Così, p. es., l'ala di una Vittoria, o di un uccello, più lontana dall'osservatore, veniva appena rilevata nello stucco e poi dipinta d'un colore languido e vaporoso. La resistenza straordinaria dello stucco antico ci ha conservate, attraverso tanti secoli, opere anche dell'età imperiale, come quelle delle terme così dette di Tito, e di alcune case e tombe in Roma ed in Pompei.

Rarissimi esempi si hanno nell'arte cimiteriale romana (2) e più numerosi nell'arte religiosa bizantina medievale (3). Rifiorì nel rinascimento per opera specialmente degli scolari di Raffaello (4), e divenne di poi una vera arte a sè con statue

(1) *Vite*, Introd., c. 6.

(2) Il gruppo del buon Pastore colle pecore in Priscilla. WILPERT, op. cit., I, 9.

(3) P. es. nel Battistero degli Ortodossi a Ravenna, nella zona delle finestre con figure animali ed umane; in S. Maria a Valle a Cividale alcune figure di Sante, opera stimata del sec. VIII, quelli di Parenzo e del ciborio di S. Ambrogio in Milano dei sec. XI-XII. MICHEL, op. cit., I, p. 156.

(4) Soprattutto di Giovanni da Udine nelle logge vaticane.

e bassorilievi [1], fino a sostituire e sovrapporsi alle opere in marmo, con danno gravissimo di molte antichissime chiese, che nell'età barocca perdettero pitture di grande valore storico, se non artistico, per essere sovraccaricate di tale genere di ornamentazione.

Il **Gesso** fu adoperato nell'arte, non solo per ornati, ma per figure e statue di carattere occasionale e transitorio, onde accanto al κοροπλάστης era il γυψοπλάστης e la γυψοπλαστία, e i *plastae gypsarii*, ricordati dall'editto di Diocleziano (VII, 30). Pausania (IX, 52) descrive una figura di Bacco, modellata in gesso e ricoperta di colore, come Giovenale (*Sat.*, II, 4) quelle del filosofo Crisippo, e Prudenzio (*Apotheosis*, v. 458) [2] una di Apollo, a cui soleva inchinare il capo l'imperatore Giuliano. Intorno alla tecnica non ci rimangono notizie, ma molto probabilmente era quello dello stucco, salvo qualche mutazione che esigeva la differente qualità della materia.

Le moderne Gypsoteche, dove sono raccolti i calchi di opere di scultura, mostrano quanta utilità può venire anche da una materia sì volgare.

Cera. — La cera fu adoperata fino ab antico non solo per fare i modelli, da cui si ricavavano le forme, ma anche per riprodurre le fattezze, o, come le dicono, le maschere dei defunti. Due di queste furono ritrovate in una tomba di Cuma [3]. Ad indurirla ci si frammischiarono diverse sostanze. I modellatori in cera erano detti κηροπλάσται e κηροπλαστική la loro arte. Il modello in cera, come anche oggi, era sostenuto da un'armatura in legno od in altra materia dura. I Romani l'usarono per immagini votive, per quelle degli Dei Lari, per pupattole da bambini, per usi magici, e finalmente per le immagini degli antenati, che si tenevano esposte nell'atrio. Nel medioevo se ne fece uso per sigilli, per oggetti votivi e per gli *Agnus Dei*. Andrea del Verrocchio sembra avere avuto un'influenza decisiva per ridestare l'uso della plastica figurata in cera, sopra

(1) P. es. nell'oratorio della Compagnia di S. Lorenzo a Palermo, ove le pareti laterali sono decorate di dieci statue simboliche della Virtù, e otto altirilievi con fatti della vita di S. Lorenzo e di S. Francesco, e la parete, sopra l'ingresso, col martirio del Santo diacono, tutte opere di Giacomo Serpotta.

(2) Arnobio (*Adv. nationes*, VI, 14) allude due volte a statue degli Dei, formate di gesso (*commixtum glutinum gypso*, e semplicemente *gypsum*, c. 15).

(3) Ora al Mus. di Napoli. V. De Rossi G. B. «Bull. dell'Ist. di corr. arch.», 1853, pag. 67.

tutto per l'aiuto da lui prestato all'officina dei Benitendi, Giacomo, Orsino, Zanobi, detti *Fallimagini,* cioè fabbricanti d'immagini in cera, che erano poi usate nelle chiese. Il Museo del Louvre a Parigi possiede dei medaglioni ritratti in cera colorata, ornata anche di perle e di pietre. Un bassorilievo in cera colorata, rappresentante una famiglia veneziana, appartiene alla collezione Spitzer. Uno dei più celebri ceroplasti italiani fu l'abate Gaetano Giulio Zumbo, morto a Parigi nel 1701, di cui il Museo Nazionale a Firenze possiede alcuni lavori, come l'Allegoria della morte ed una raccapricciante Scena di peste, che non può desiderarsi più realista [1]. Celebre divenne un busto in cera rappresentante una donna, attribuito a Leonardo da Vinci, che, acquistato dal Bode, sollevò una forte discussione intorno alla sua autenticità.

B) **Scultura. — La materia,** di cui si avvalse l'uomo per scolpire, fu da principio la più maneggevole fra quelle che il suolo della propria regione gli offriva. Dove il suolo era ricco di vegetazione, si cominciò dal legno; dove questo difettava ed abbondava invece la pietra tenera, fu adoperata questa invece del legno; in alcune delle isole greche si cominciò addirittura dal marmo, che i monti spontaneamente somministravano. Ma in seguito, avviatosi il commercio, i popoli più ricchi e potenti usarono di altre materie, fatte venire da paesi stranieri, anche dai più lontani, ed i Romani trassero a Roma marmi da tutte le regioni conquistate.

1° *Il legno.* Gli antichi ci ricordano varie specie di legno adoperato per la scultura, come il fico, l'ebano, il cipresso, il cedro, la quercia, il tarso, il bosso, il loto, e, per i lavori più piccoli, le radici dell'ulivo. Ai tempi di Pausania (sec. II d. C.) esistevano ancora delle statue antiche in legno; p. es., una Giunone, un Apollo colle Muse, una Venere ed un Mercurio a Megalopoli in Arcadia. E sebbene sia il legno per natura più facile a corrompersi che il marmo, pure continuò ad essere figurato, attraverso tutte le età e presso tutti i popoli, e vi furono dei periodi in cui tornò soprattutto in fiore, e nell'arte italiana ne conserviamo pregevolissimi lavori nei mobili dei palagi signorili e nei cori di molte chiese [2].

[1] Quivi sono anche in cera molti medaglioni del Santarelli.

[2] Uno dei più antichi lavori in legno dell'arte cristiana, che si conservi, sebbene mancante di alcuni pannelli, è la porta della chiesa di S. Sabina in Roma, del V-VI secolo.

2º *L'avorio,* quantunque tenuto in alto prezzo, pure fu adoperato, anche nella più alta antichità, per ornamento di mobili e anche per le parti scoperte delle statue, unite talora all'oro. I soffitti, i letti, i finimenti di cavalli erano spesso incrostati d'avorio, come in avorio erano spesso le selle curuli dei Romani, e nell'alto medioevo i così detti dittici (1), che i consoli offrivano in dono nel giorno della loro entrata ufficiale nella carica ottenuta, e le cassette civili bizantine; e poi, nell'arte cristiana, le cattedre dei Vescovi (2), i paliotti di altari, le teche da reliquie, come quella del Museo di Brescia del sec. IV. Affine all'avorio, ma adoperato meno frequentemente, è l'osso, di cui pure sono lavori di qualche valore, come il gran trittico d'osso dell'Abbazia di Poissy (3).

3º *La pietra tenera,* calcare comune, fu, dopo il legno, adoperata dai Greci. Di essa sono in gran parte tutte le sculture, trovate in questi ultimi tempi ad Eleusi, a Delo, a Delfi, ad Olimpia, a Selinunte (4) e sull'Acropoli d'Atene. La pietra, di cui erano fatte le sculture rinvenute in quest'ultima, proveniva in gran parte dal Pireo, ed era anticamente detta Ἀκτή, donde il nome di ἀκτίτης λίθος. Essendo essa facilmente attaccabile dagli agenti atmosferici, si tentò di preservarla con intonachi e materie coloranti. Di tale tentativo si ha un chiaro testimonio nel gruppo rappresentante Tifone, di un frontone dell'Acropoli d'Atene.

4º *Il marmo.* Con questo nome significavano i Latini tutte le pietre che, tagliate, prendessero un bel pulimento, onde erano considerati per marmi tanto i calcari, quanto le serpentine, i basalti, i graniti, i porfidi, i diaspri; mentre colla parola *lapis* intendevano qualsiasi pietra, cioè un minerale solido, impenetrabile all'acqua.

(1) Di questi se ne conserva ancora una ricca serie. V. VENTURI, *St. dell'A. it.*, I. 484. KANZLER R., *Gli avori dei musei profano e sacro della Bibl. Vaticana*, Roma, 1903.

(2) Ricordo la cattedra di S. Pietro in Roma, sebbene non tutti gli avorî qui adoperati risalgano ad epoca antica (FRASCHETTI, *G. L. Bernini*, Milano, Hoepli, 1900, pag. 330) e la cattedra del vescovo Massimiliano a Ravenna (sec. V?).

(3) Vedi SANT' AMBROGIO D., *Il grande trittico d'osso scolpito dell'Abbazia di Poissy, e il suo raffronto col trittico della Certosa di Pavia*, Roma 1896 (Vedi VENTURI, *Storia dell'Arte*, II, pag. 212).

(4) Così le metope del tesoro dei Sicioni in Delfi, il fregio del tempio di Assos, in trachite. Le metope del tempio centrale (C) sull'Acropoli di Selinunte, ecc.

Oggi i mineralogisti intendono per marmi quelle sole pietre formate di carbonato di calcio, attaccabili dagli acidi, che, percosse dall'acciarino, non dànno scintille e sono capaci di prendere pulimento e di conservarlo.

Alcuni marmi, meglio che altri, si prestano ad essere scolpiti, e però sono detti *statuari*, e sono generalmente monocromi. I principali di questi, adoperati dagli antichi, sono il *parium*, il *porinum*, il *pentelicum*, l'*hymettium*, il *thasium*, il *lunense*[1]. Quest'ultimo, che oggi è detto marmo di Carrara, fu il più adoperato dalla scultura classica romana, e in tale marmo era, p. es., l'*Ara Pacis* di Augusto, di cui rimangono numerosi frammenti, e la statua di Augusto, trovata in Roma presso la via Labicana. Insieme al marmo di Carrara è dai moderni scultori usato quello di Serravezza, di cui v'hanno anche delle finissime qualità. Dei marmi policromi si fa uso per le vesti o per imitare i varî colori della pelle di alcuni animali, servendosi talora d'incastri di marmi diversi [2]. A sfoggio di lusso vennero lavorati, anche a figure di grandi dimensioni, i porfidi, i basalti ed altre pietre durissime. Di porfido rosso sono i due grandi sarcofagi della sala a croce greca del Museo Vaticano, di basalto verdastro è il busto di Caligola del Museo Capitolino, di basalto grigio un Bacco giacente della Galleria dei Candelabri del Museo Vaticano, ecc.

5° *Le pietre dure*, che offrono agli artisti materia di lavoro, si distinguono in due classi: *a)* le *preziose*, dette anche *gemme*, che sono generalmente corpi duri e dai colori varî e smaglianti; *b)* le *fini*, che di regola sono dure e capaci di ricevere il pulimento e di conservarlo [3].

Fra le prime sono il diamante [4], il zaffiro, il rubino, lo smeraldo, l'ametista, il topazio, l'acqua marina; fra le seconde

[1] Sulla qualità di ciascuno vedi in fondo il *Prospetto metodico* relativo e il dizionario.

[2] Vedi, p. es., la sala dei busti degli imperatori del Museo Capit., e quella degli animali del Museo Vaticano.

[3] I mineralogisti le dividono altrimenti, a seconda degli elementi di cui sono composte. Ne distinguono tre classi: la prima è quella in cui l'elemento costitutivo è il carbone, e a questa appartiene il solo diamante; la seconda di cui l'allumina è il principale elemento, e in essa annoverano moltissime pietre, che sono varietà molto pregevoli di corindone; la terza comprende quelle a base di silice, e sono in esse tutte le varietà di quarzo.

[4] Il diamante, che, secondo Plinio, non dovea essere inciso, perchè il

l'opale, il turchese, il prasio, l'agata, l'onice, il sardonice, il calcedonio, la cornalina, lo iaspide, il giadò, i lapislazzuli, i granati, e altri minerali particolari, come la malachite.

Alle pietre dure conviene aggiungere le *paste vitree* artificiali, colle quali si possono falsificare le pietre preziose, specialmente il cristallo di rocca, il rubino, il zaffiro, lo smeraldo, l'opale, l'ametista, e tale inganno fu esercitato su larga scala fin dai tempi di Plinio [1], il quale, del resto, è pieno di errori e confusioni nell'enumerazione delle gemme.

6° *I metalli* più adoperati per opere d'arte nell'antichità furono l'oro, il bronzo, l'argento, dei quali nella Bibbia ed in Omero si ricordano svariati oggetti artistici. Delle tre forme in cui il ferro può essere lavorato, cioè l'acciaio, il fuso, il battuto, solo quest'ultimo può vantare opere di un qualche valore.

Unione di materie diverse. — Costumarono gli antichi di adoperare anche più materie per formare una statua. Così usarono fare il torso di legno, celato spesso sotto drapperie, e la testa, le mani, i piedi di marmo o di pietra, onde si dissero *acrolite* e *pseudo acrolite* quelle le cui estremità erano in marmo diverso dal corpo della figura, come *criselefantine* quelle composte di oro e avorio.

Come si lavora una statua. — Chi non è pratico dell'arte dello scultore, al vedersi innanzi una statua, avrà più volte creduto che l'artista, concepitane nella fantasia la forma e fissatala, tutt'al più, col disegnarla in carta, o con un modello in piccolo, abbia, senz'altro, cominciato a scolpirla nel marmo. Sarebbe senza dubbio questo il metodo più intelligente ed anche più sbrigativo; ma esige esso tale vivezza di fantasia, tale sicurezza di mano, che è difficilissimo a trovarsi in un artista che non sia sommo. Così intendeva Michelangelo l'arte dello scolpire, e così talora praticò. In una lettera a Lorenzo dei Medici scrive: « Abbiamo comperato un pezzo di marmo di una figura al naturale e lunedì comincerò a lavorare ». E il lavorare era di entrare senz'altro coi ferri nel marmo e di cavarne o farne uscire la statua. Ma gli avvenne

capo d'opera della natura fu la prima volta lavorato da Ambrogio Caradosso, che nel 1500 incise un diamante da lui offerto a Giulio II, e poi da L. De Berquen, ed istoriato da C. Biraghi, incidendovi il volto di Filippo II. Anche altre pietre non furono lavorate dagli antichi, come il rubino ed il topazio.

(1) Sulla falsificazione vedi appresso in Critica stilistica.

talora o di levarne di troppo, o di non avere bene calcolate le proporzioni, onde il marmo gli venne a mancare, come nella statua della Vergine, posta nella Sagrestia nuova di S. Lorenzo a Firenze, il cui braccio destro è indicato appena sommariamente. Così pensano alcuni che la ragione, per cui si vede appena abbozzata la testa della statua del Giorno nella stessa sagrestia, dipenda dall'essergli rimasto troppo poco marmo per cavarnela intera e proporzionata. E si sa che egli lasciò per questa ragione incompiuti altri lavori, come il gruppo della Deposizione, che è in S. Maria del Fiore, che fu restaurato da Tiberio Calcagni e Francesco Bandini. Immaginarsi quante volte sarà il simile accaduto a coloro, che si fidavano così delle proprie forze, senza avere il genio di Michelangelo; onde poi dovettero aiutarsi con pezzi commessi, che il Vasari chiama rattoppamenti da ciabattini e cosa di grandissimo biasimo (1).

Ad evitare un tale sconcio, s'introdusse, anche per i lavori in marmo, il modello in argilla o in gesso, di cui si è innanzi parlato. Questo è dapprima in proporzioni minori, e dicesi bozzetto, poi talora se ne esegue un secondo di media grandezza e finalmente quello che abbia le stesse proporzioni della statua che si vuole.

Quanto al modello vivo, di cui fanno presentemente uso gli artisti, è certo (2) che i Greci, oltre ad averlo innanzi agli occhi nei giuochi e negli esercizi della palestra, si servivano anche di persone particolari (3).

Per il panneggiamento gli artisti o adattano sulla figura ignuda nel modello in argilla le vesti, talora bagnandole per

(1) VASARI, *Vite*, Introduz., c. 2. Ma egli non seppe che i grandi artisti, come si dirà in appresso, usarono fare le statue in più pezzi.

(2) Dal passo di Plinio sopracitato (pag. 161), si è dubitato se i Greci usassero di tali modelli, ma vedemmo come possa essere altrimenti interpetrato. Sul versante settentrionale del Pentelico, a Dioniso, si è trovato un piccolo modello di statua di Apollo arcaico, che nel tipo e nelle proporzioni corrisponde ad una statua di Apollo abbozzata, rinvenuta nel 1898 nella miniera di Stamato-Vuni sul medesimo versante. Così è accertata non solo la esistenza dei modelli presso i Greci, ma viene conosciuto il costume delle officine di Atene di mandare alle miniere i modelli, per il primo sbozzamento delle statue (In « Rev. Arch. », 1908, I, pag. 40).

(3) ARNOBIO (*Adversus Nationes*, VI, 13) cita, come cosa notissima, alcune Erme attiche che erano state fatte, prendendo a modello Alcibiade e dice che per la statua di Venere si erano prese a modello Gratina e Frine di Tespi.

dare loro le pieghe, che credono migliori, o si servono del cosidetto *manichino*, specie di fantoccio dalle membra mobili, su cui adattano le vesti e le pieghe.

a) La *punteggiatura*. Fatto il modello, è necessario riportare le varie dimensioni di questo sul blocco di marmo da scolpire, operazione che viene chiamata *punteggiatura* per i varî punti, di che viene esso segnato. Uno dei metodi, già adoperato dagli scultori, era di collocare due telari di legno di uguale dimensione, l'uno innanzi al modello, l'altro dinanzi al blocco. I due telari vengono suddivisi in egual numero di piccoli quadrati numerati, dai quali pendono dei fili di piombo. Volendosi pertanto riportare sul blocco una dimensione del modello, si presenta sopra questo un pezzo di ferro terminante a punta. La sezione del ferro, che rimane tra il modello e il filo a piombo, indicherà quanto lo scalpello dovrà approfondire nel posto corrispondente sul marmo. Il ferro predetto viene quivi conficcato fino all'altezza segnata. Eseguita la medesima operazione per tutte le altre dimensioni, il blocco ne rimane tutto punteggiato. Allo sbozzatore spetterà poi di mettere a giorno tutti i ferri, cioè di levare tanto marmo fino a raggiungere l'estrema punta del ferro conficcato. Nel che fare, osserva il Winkelmann, gli scuri non debbono essere portati subito alla profondità voluta, altrimenti si rischia di non potere più correggere gli errori, che nel termine del lavoro meglio si scorgono (1). Questo metodo, molto semplificato, è oggi seguìto, quando si tratti di riportare le misure di un

(1) I Greci usarono press'a poco di questo metodo, ma non pare ne fosse esteso di molto l'uso, perchè Diodoro dice che i Greci determinavano ad occhio le necessarie proporzioni. Invece del quadrato, essi, secondo C. Dugas (In Daremberg, *Dict. des Antiq.*, VII, 1141), avrebbero praticato dei punti di riporto sulla superficie superiore della base e in una sporgenza del marmo, lasciata provvisoriamente all'estremità superiore del blocco, e adattatovi verticalmente un regolo dinanzi alla statua. Coll'aiuto di questo e la conoscenza teorica delle proporzioni delle varie parti del corpo, fissavano sul marmo i punti essenziali, la sporgenza del ginocchio, la distanza di una gamba dall'altra, l'altezza delle spalle. Con questo metodo essi non si sarebbero serviti del modello. Che sulla statua stessa eseguissero la punteggiatura, lo prova, almeno per l'età greco-romana, il Satiro del Museo Boncompagni, che ha il vestigio di tal punto sul ciuffo dei capelli sulla fronte e nella parte più alta del cranio, l'Erma di Teseo del museo medesimo, il Bacco della villa Adriana (vedi «Bullettino della Commiss. archeol. com. di Roma», 1892, pag. 241) e una statua incompiuta di un prigioniero barbaro del Museo Lateranense di Roma, Sala XIV, n. 902.

modello, che non è delle medesime proporzioni della statua da scolpire. I due telari, di diversa grandezza, sono però divisi nello stesso numero di quadrati, e si pratica in essi il medesimo metodo, che serve per ingrandire o diminuire qualsiasi oggetto. Ma quando il modello è della stessa dimensione, si segnano sopra esso e sul blocco tre punti principali, due ai piedi ed uno sulla fronte, e il resto delle misure viene preso per mezzo della cosidetta stampella, in forma di un T rovesciato, e di un congegno speciale per i compassi.

b) La *sbozzatura* s'inizia coll'unghietta e colla subbia, grosso ferro a punta aguzza, si prosegue coi calcagnuoli [1], istrumenti in ferro, che da due vanno fino a sei denti, onde il nome di bidenti, tridenti, ecc., di cui il più adoperato è la gradina, che ne conta cinque. Questa lascia sul marmo dei solchi, che si vengono poi levando collo scalpello, come le tracce di questo si tolgono con raspe di varie forme, che spesso però si fanno passare solamente sulle parti nude.

Per gli *scuri*, cioè per le parti più incavate della figura, si fa uso del trapano [2], mosso dal violino, onde tale azione viene detta *sviolinatura*. Ridotta a tal punto la statua, sottentra il vero artista, che viene collo scalpello e colle raspe dandole gli ultimi tocchi, per imprimerle quell'ultima perfezione, che egli ha nella sua fantasia concepita.

Nella scultura moderna le statue, anche quelle di gran mole, sono generalmente d'un pezzo. Non così presso i Greci. Tanto le statue in legno, come in pietra tenera e in marmo, erano fatte di più pezzi, il che facilitava non solo il trasporto dei blocchi, ma anche le riparazioni in caso di rottura [3]. Le statue arcaiche dell'Acropoli d'Atene hanno quasi tutte delle parti riportate. Tali sono generalmente le braccia, le estremità svolazzanti delle vesti, e i riccioli dei capelli, e talora il collo e la testa [4], la calotta del cranio, o tutta la parte superiore

(1) Sulla forma di questi strumenti vedi in fine il Prospetto metodico e il relativo dizionario.

(2) Il *trypanon* dei Greci, la *terebra* dei Latini, si trova usato nelle statue greco-romane, p. es. nelle due Niobidi degli Orti Sallustiani in Roma (In «Ausonia», II, p. 4). Sul modo di adoperarlo vedine la rappresentazione sul sarcofago del cimitero di S. Elena riprodotta in Blümner H., *Technologie und Terminologie*, ecc., 3, 220.

(3) La riparazione era indicata col verbo ἐπεσκεύασεν, che si aggiungeva alla segnatura del nome dell'artista.

(4) Ai tempi di Plinio era comune l'uso di mutare le teste alle statue: *statuarum capita permutantur* (*H. N.*, 35, 2).

della testa, la parte inferiore delle gambe o i piedi. Tale metodo fu usato nel periodo arcaico ed anche nel classico greco e romano [1].

Intorno alle diverse materie, che gli antichi univano in una sola statua, vedi quello che poco innanzi fu detto intorno alla materia. Qui resta di dire delle aggiunte, che si facevano alle statue nell'arte greca, e greco-romana. Gli occhi erano spesso dipinti [2], talora aggiunti in una materia diversa, o di pasta vitrea colorata, o di marmi di altro colore, o anche di pietre preziose, incastrate nell'orbita, o il bulbo veniva coperto di foglia d'argento, tagliata nel circolo dell'iride, come nella testa d'Antinoo, detto di Mondragone, oggi al Louvre. Una particolarità della scultura romana è di rappresentare l'occhio, incavando la pupilla.

Nell'arte ellenistica in Egitto si usò terminare in stucco una parte dei capelli, e tracce di questo metodo si trovano in alcune copie romane di tali lavori [3].

Alle statue erano spesso uniti ornamenti, o scolpiti o dipinti o in bronzo, talora dorato. Così le corone, i serti per la testa, come dovea averla la testa di Antinoo sopraccitata, le collane, le armi, le corazze, gli scettri, gli orecchini, quali avevano le due Niobidi di Copenaghen, e la Niobide Sallustiana [4].

Come si lavora un bassorilievo. — Il rilevare dal fondo le figure, disegnate o anche dipinte nelle pareti degli antichissimi templi, nacque dalla necessità di renderle più resistenti all'azione degli agenti atmosferici. Quando poi le rappresentazioni furono relegate nelle parti più alte di essi, e limitate ad ornare i fregi e le metope, allora si vide la necessità di renderle più visibili, coll'accrescerne il rilievo, dando cioè maggior sviluppo alla corporeità delle figure. E il rilievo, nato per ornamento dei templi, divenne in seguito anche un oggetto d'arte a sè [5].

(1) Per il modo col quale univano i pezzi, vedi LECHAT, *Au Musée de l'acrop.*, p. 230; « Bullettino della Commiss. arch. di Roma », 1910, pag. 101.

(2) Nella scultura arcaica greca sono dipinti gli occhi delle donne, mentre quelli degli uomini sono incrostati, salvo qualche eccezione, come una statua di Antenore. COLLIGNON, op. cit, I, fig. 186.

(3) W. AMELUNG (in «Ausonia», III, p. 115).

(4) « Ausonia », II, pag. 5.

(5) COLLIGNON, *Hist. de la Sculpt. Grecque*, Paris, 1892, I, 188. DE BENEDETTI (in « N. Antologia », 1900, ottobre, pag. 445).

Due sono le maniere di eseguirlo. La prima, la più antica, prende, per punto di partenza del lavoro, la figura disegnata o dipinta sopra la superficie piana della materia da scolpire. Indi l'artista viene, collo scalpello od altro istrumento, togliendo il materiale, seguendo i contorni della figura, che va quindi rilevandosi sul fondo, più o meno, a piacere dell'artista. Sul principio si usò di un rilievo molto piatto, tale da far risaltare il semplice contorno della figura, onde il Collignon la dice una pittura eseguita col cesello. Di questo ci ha dati molti esempi la scultura egiziana e la greca arcaica; p. es. nelle stele funebri attiche. Poi venne esso sempre aumentando, fino a cavarne mezza figura ed anche tutt'intera, lasciandola appena in qualche parte attaccata al fondo. Si ebbe quindi il basso, il mezzo e l'alto rilievo, fino quasi alla statua. Con tale metodo le sporgenze estreme ed esterne delle figure vengono a stare in un medesimo piano, mentre il fondo resta inegualmente scavato. Nell'altra maniera il punto di partenza nel lavoro è il rilievo stesso della figura, che viene scolpita, avendo riguardo alle sporgenze, che essa stessa esige, onde queste, nella loro parte estrema ed esterna, non sono nello stesso piano.

Il rilievo della prima maniera è quindi nato dal disegno eseguito sopra un piano. E però ai lavori scultorî a tutto tondo, nati dal profondarsi sempre più di tal rilievo, fu giustamente dato di recente il nome di statuaria disegnativa [1] ad indicare la loro origine, in contrapposizione alla statuaria frontale e libera.

Delle varie tappe della via, percorsa dal rilievo, fino a diventare lavoro a tutto tondo, sarebbero testimoni le metope del tempio C. di Selinunte, il frontone del Tesoro detto degli Cnidi a Delfi [2] e la Nike di Delo. E dalla medesima statuaria disegnativa trarrebbero origine alcune antiche statuette, come Zeus saettante (bronzo di Dodona), l'Athena Promachos (bronzo

(1) Della Seta A., *Lo scorcio nell'Arte greca* (in « Memorie di scienze morali e storiche della R. Acc. dei Lincei », 1907, pag. 201 e seguenti).

(2) Per riconoscere l'origine disegnativa di un antico rilievo possono servire i seguenti distintivi: il trovarsi di prospetto il torace della figura, mentre la testa e le gambe sono di profilo; il presentare di prospetto l'occhio, avendo il volto di profilo; il giacere di profilo le braccia nel medesimo piano del torace; l'essere piatta la veduta esterna della figura. (Della Seta, op. cit., pag. 194).

dell'acropoli), la Fanciulla in corsa (bronzo di Dodona), il Satiro danzante (bronzo di Dodona), la Nike volante (marmo del tempio di Apollo in Delfi), l'Artemis cacciatrice (Napoli, Museo Naz.) e poi, nella grande statuaria, i Tirannicidi del Museo di Napoli, il Marsia di Mirone del Museo Lateranense di Roma, il Discobolo e la Penelope del Museo Vaticano.

Polimentazione. — L'uso di lasciare intatta la superficie del marmo dei bassorilievi, e delle statue specialmente, è recente. Nell'arte classica il marmo non solo veniva lisciato colla pietra pomice o colla pietra schistosa di Nasso, ma spesso subiva una seconda operazione, detta *γάνωσις*, e più raramente *καῦσις*, o *κόσμησις*. Sopra le parti, sieno nude o vestite della figura, veniva applicata con pannilini una spalmatura di una miscela riscaldata di cera e di olio, forse leggermente colorata [1]. Essa penetrando nel marmo dava alle parti nude un tono caldo simile all'avorio, approssimandole così al colore della carne, e dando alle vesti colorate maggior vivezza.

Meno comune, ma più antico, fu l'uso di colorare le sculture. Si cominciò da quelle di legno o in pietra tenera a fine di meglio conservarle, poi, pel desiderio di dare alla figura maggior risalto, si colorarono anche le marmoree. Da principio con un solo colore, poi con colori adatti alle diverse parti della statua. Prassitele preferiva quelle fra le sue statue, in cui il pittore Nicia avesse messo il suo pennello [2]. E nel suo Hermes, trovato nel 1877 ad Olimpia, si videro tracce, sebbene deboli, di colori nei capelli, nel panneggiamento, come tracce di colore si osservano nella Minerva di Varvakeion [3]. Anche i bassorilievi si coloravano. Così quelli nell'interno dell'Arco di Tito in Roma e molti altri [4].

Tale uso si continuò, almeno in parte, nella primitiva arte cristiana. Un sarcofago nel Museo Lateranense di Roma mostra ancora evidenti tracce di colore. Nel primo rinascimento torna ad apparire la policromia nella scultura. Nel Battistero di Parma, l'Annunziazione e la Fuga in Egitto, opera dell'Antelami, ed alcuni angeli sono colorati. Questi hanno scure le vesti, azzurre le penne, verdi le ali. Nel 1347 Andrea Pisano dipingeva il gruppo della Madonna, degli angeli sul baldac-

(1) Vitruvio, *De arch.*, VII, 9.

(2) Plinio, *H. N.*, 35, 133.

(3) G. Perrot, *Praxitèle*, Paris, Renouard, pag. 92.

(4) Courbaud E., *Le Bas Relief Romain à représentations historiques*, Paris, Fontemoing, 1899, pag. 125.

chino della porta maggiore della cattedrale di Orvieto. A tale scopo comprava cinabro, biacca, azzurro, cerussa, foglie d'oro, cera, colla [1].

Lo Swoboda [2] ha notato tre diversi modi di policromia nella scultura cristiana. Nel primo, i colori (giallo, bruno, verde, porpora) erano dati in linee o strisce, quasi in aiuto dello scalpello. Così in minio si coloravano le lettere dei *tituli*. Il secondo era una vera pittura di tutte le parti della statua o rilievo, fino alla doratura dei capelli. Di essa però non ci rimane quasi nulla. Nel terzo prevaleva la doratura sopra gli altri colori. Di questo abbiamo degli oggetti nel tesoro di S. Marco.

Che le statue, anche marmoree, si dorassero, una prova certissima, almeno per la scultura romana della decadenza, si è avuta in Roma nella statua di Dionysos, trovata negli scavi sul versante orientale del Gianicolo. Il dio ha la testa, le mani ed una parte dell'avambraccio dorati; il che mostra, come osserva il Gauckler [3], che il resto della statua era coperto con panni.

Come si lavora l'avorio. (Statue e bassorilievi). — La natura speciale dell'avorio richiede una maniera diversa per figurarlo. La parte solida del dente dell'elefante, che è circa un terzo della sua intera lunghezza, si riduceva dagli antichi in modo da formarne dei cilindri, che ammollendoli con varî mezzi [4], ora a noi sconosciuti, si appianavano in guisa da formarne delle tavolette, larghe tre volte più del diametro del dente, cioè un 70 cm. per lato, con uno spessore di cinque. Fatto in gesso il modello della statua al vero, sopra di esso si tracciavano delle linee indicanti la forma e il numero dei pezzi, che si volevano riprodurre in avorio, facendo in modo che le commessure cadessero nelle parti meno visibili. Indi, diviso il modello in pezzi, in modo che potessero poi ricongiungersi con precisione, ciascuno di essi veniva esattamente imitato coll'avorio.

Scolpiti che erano, si incollavano sopra simili pezzi di legno, che messi insieme formavano la statua, sostenuta da

(1) Venturi, op. cit., 3, 316; 4, 489.

(2) V. « Römische Quartalschrift » (1887, 100-105; 1889, 134-157).

(3) « Mélanges d'archéologie et d'histoire », Paris, Thorin, 1909, pag. 36.

(4) Pausania accenna all'azione del fuoco, Plutarco a quella di un decotto d'orzo o, secondo Dioscoride, della radice della mandragora, dentro il quale conveniva per sei ore fare bollire l'avorio.

un'armatura di ferro. Nelle grandi statue non si facevano d'avorio che il viso, i piedi, le mani e qualche altro oggetto che fosse ad esse unito. Così, tra le altre, la statua colossale di Athena Parthenos, il Giove di Olimpia, la Minerva Alea, tolta a Tegea e fatta trasportare da Augusto a Roma, erano tutte d'avorio, come forse il Giove di Pasitele, posto in Roma nel tempio costruito da Metello.

Ove si trattasse di bassorilievi, l'avorio era tagliato in tavolette, che venivano dagli artisti scolpite, con istrumenti speciali, di cui ci mancano notizie. Esse poi venivano per ornamento fissate ai mobili, per mezzo di una colla tenacissima di un pesce del Mar Caspio, che, seccata una volta, diveniva presso che insolubile.

Glittica o lavoro delle pietre dure. — Il nome di Glittica (da γλύφειν, incavare) è riserbato ad indicare la scultura sopra una *pietra dura;* che si eseguisce in due maniere: o *incavando* la figura nella pietra, facendone *risaltare il fondo,* o *rilevando* la figura, *abbassandone il fondo.* La prima si disse talora dai Greci διαγλύφη, e i Romani ne chiamavano gli artisti *cavatores* o *signarii*, l'altra fu comunemente dai medesimi contraddistinta col nome di ἀναγλύφη, e gli artisti furono detti di Romani *caelatores* o *scalptores:* oggi le pietre lavorate nel primo modo diconsi generalmente *gemme,* le seconde *cammei.*

Per la prima si usano di preferenza gemme di un sol colore, trasparente, di un'acqua pura, come il sardonice, la cornalina, e si adoperano per sigillo (σφραγίς), onde tale ramo di arte viene anche detto Sfragistica. Per la seconda invece sono oggetti di lavoro quelle pietre che sono formate a falde di vario colore. Tali sono, p. es., le agate policrome, come l'onice che ha da due a cinque falde di colore diverso, il sardonice che ne ha tre, ecc. Di tale proprietà si serve l'artista per fare risaltare la figura, in uno o più colori diversi da quello del fondo.

L'artista, dopo aver modellato in cera, sopra una tavoletta d'ardesia, il suo soggetto, e montata la pietra in un congegno di legno per meglio maneggiarla, comincia il lavoro per mezzo di istrumenti sottili, aguzzi, di forme differenti, detti dagli antichi τρύπανον, *terebra*, specie cioè di succhielli, trivelle, punteruoli, che mette in movimento per mezzo di un archetto mosso coll'aiuto di un pedale. Durante il lavoro, tiene asperso di polvere di diamante o di smeriglio (σμύρις = naxium), stem-

perato nell'olio, lo strumento, coll'aiuto del quale incide, imprimendogli un moto velocissimo. Un'idea della maniera, colla quale era dagli antichi eseguito tale lavoro, che è identica a quello usato dagli artisti moderni, si ha in una figura di uno scarabeo etrusco del Museo Britannico [1]. Tale opera, che giustamente fu detto lavoro alla cieca, richiede una grande pazienza e lunghissimo tempo. Dicono che il celebre cammeo rappresentante l'apoteosi di Napoleone I costasse a M. A. David tredici anni di lavoro cioè dal 1861 al 1874. E pure gli artisti vi tentarono soggetti difficilissimi. In una gemma di non più di 15 mm. di lunghezza Pier Maria da Pescia vi incise un Baccanale con quindici figure [2].

Il lavoro delle gemme risale alla più alta antichità, e fu in uso presso tutti i popoli: Egiziani, Assiri, Armeni, Medi, Persiani, Fenici, Giudei, Greci, Romani, Bizantini. E se ne servirono di ornamento, nelle collane, nei pendagli, braccialetti, diademi, spille, anelli, ecc.; o di talismano, onde vi si incisero anche degli scongiuri, o di sigilli. Vi si veggono rappresentati i più svariati soggetti dai religiosi ai ritratti, alle scene di genere, come animali, piante, caccie, ecc.

Fra le gemme e i cammei antichi vanno ricordati il celebre cammeo tagliato in onice, col trionfo germanico o pannonico di Tiberio, la sardonica con ritratto del medesimo, la calcedonia col busto di Claudio, l'onice con Augusto sul carro trionfale, e la sardonica colle teste di Tolomeo II e di Arsinoe (?), capolavoro della glittica dell'epoca dei Tolomei, tutte conservate nelle raccolte imperiali del Museo di Vienna. Delle gemme moderne possiede, fra gli altri, una ricca collezione (più di 400) il Museo degli Uffizi a Firenze, lavorate da artisti fiorentini.

Tecnica dei metalli. 1° Battitura. — Le più antiche statue in metallo erano fatte di foglie o lamine di bronzo, battute e ribattute col martello, e però diceansi *σφυρήλατα*. Col martello da fucina (*σφῦρα*) l'operaio riduceva allo spessore voluto la lamina di bronzo, le dava la forma voluta e la fissava, per mezzo di chiodi, sopra un'*anima* di legno, che riproduceva più o meno bene le forme di una statua. Il suo lavoro consisteva quindi a fasciare di bronzo uno *xoanon*, cioè una statua di legno, a rivestirla come d'una corazza. Più tardi sparì

(1) Daremberg, *Dict. des antiq.*, II, 1469.

(2) Müntz E., op. cit., 3, 710.

l'anima di legno e vi si sostituì una semplice armatura, nella quale si fissavano, per mezzo di ferri ribaditi, le lastre metalliche già lavorate. Questo metodo continuò anche molto tempo dopo l'invenzione della fusione dei bronzi, e quando nel medioevo questa cessò, fu ripreso il primo (¹).

2° **Saldatura.** — Inventata la saldatura (κόλλησις), o meglio, conosciuto che ebbero i Greci dagli Egizi o dai Fenici il modo di saldare il bronzo, se ne servirono per unire i varî pezzi della statua.

3° **Fusione** (²). — Molto antica è anche la fusione dei metalli che viene ricordata nella Bibbia (*Lev.*, 19, 4; *Exod.*, 34, 17, ecc.). Essa suol farsi in due maniere: o facendo le figure massicce e piene o lasciandole vuote, nell'interno. Le massicce furono adoperate per quelle di piccole proporzioni, e le vuote per quelle più grandi. Di queste mostra l'Egitto esempi fin dal sec. XIV av. C., ma nelle regioni elleniche ne fu introdotto l'uso più tardi, per opera, dicono, di Reco e Teodoro, artisti di Samo. La statua è fatta di un sol pezzo, ma più comunemente, fin dai primi tempi antichi, di più parti, il cui numero venne aumentando sì, che all'epoca romana si hanno statue composte di dieci pezzi, come una statua femminile del Museo Nazionale di Napoli.

Il sistema più comune di fondere è detto *a cera perduta*, conosciuto dai Greci e sostanzialmente praticato attraverso tutte le età, compresa la moderna. Fatto il modello in creta di dimensioni alquanto più piccole della statua, cioè di tanto, di quanto si vuole sia spesso il bronzo della statua, modello che dicesi *anima* e rappresenta la parte interna vuota della statua, si cavano su questo i modelli in gesso di ciascuna parte e si contrassegnano. Su questi è distesa la cera in modo da riprenderne esattamente le forme. Sopra di essa si viene sovrapponendo a diversi strati l'argilla semiliquida, che, pigliando la forma stessa della cera, forma come un'altra statua, che dicesi *cappa*. Assicurate fra loro, per mezzo di sbarre di ferro, l'anima e la cappa, vengono interrate. Indi si viene riscaldando gradatamente la cappa, in modo che tutta la cera si strugga ed esca attraverso dei fori, qua e là opportunamente praticati. Finita tale operazione, dalla fornace si

(¹) COLLIGNON, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, 154.

(²) Sulla fusione vedi il VASARI, *Vite dei pittori*, Vol. I; CELLINI, *Autobiografia*; DAREMBERG, *Dict. des antiquités*, ecc., VIII, 1488.

fa scendere il bronzo liquefatto tra l'anima e la cappa, e raffreddato che sia e tolti i due involucri, si avrà il pezzo voluto o la statua intera. Essa però esige ancora il lavoro di ripulitura delle bave, che suole sempre lasciare l'operazione della fusione, e l'ultima mano dell'artista, che, come nella statua in marmo, le viene col cesello dando l'ultima perfezione, specialmente nelle parti più delicate, come i capelli, gli occhi, gli ornati, ecc., se non fossero stati fusi a parte [1].

Quando la statua sia stata fusa per parti, queste vengono riunite colla saldatura o con perni di metallo ribaditi e nascosti, come facevano gli antichi, sotto laminette di bronzo finemente saldate. Se la fusione non riusciva perfetta, solevano i medesimi fare dei piccoli rappezzi, che ancor oggi si osservano nei loro lavori. Nè tutti e singoli i pezzi venivano fusi, ma alcuni lavorati col martello, come, p. es., le ciglia e alcuni pezzi di ornati, e poi saldati al resto [2]. Lo spessore del bronzo nelle statue antiche era generalmente molto piccolo. Quello della statua equestre di M. Aurelio nel Campidoglio non è più di 9 mm. L'Adorante del Museo di Berlino può essere trasportato da un solo uomo. In causa di tale leggerezza alcune parti venivano riempite di piombo, o di pietra, come fece Chares di Lindes per il suo colosso di Rodi.

La fusione in bronzo fu adoperata fino a tutta l'età romana [3]. Se nel *Liber Pontificalis* sono ricordate opere di metallo, fuse nei due secoli seguenti al periodo costantiniano, si trattava di lavori da orefice, non di statue di bronzo di gran mole. I Bizantini rimisero in onore tale arte, ma l'usavano solo per porte di chiese. Il monaco Teofilo, nella sua *Schedula diversarum artium*, si limita ad insegnare il modo di fondere le campane e qualche altro piccolo oggetto. Se la statua in bronzo di S. Pietro in Vaticano è opera di Arnolfo, come vuole il Venturi [4] contro il Grisar che l'assegna al

(1) Come i capelli in alcune statue in bronzo di Ercolano. V. «Ausonia» a. 1910, col. 65.

(2) Di tutto questo lavoro ci rimane una rappresentazione in una coppa in terracotta, trovata in Etruria ed oggi nel Museo di Berlino. Vedi *Le tazze dipinte del Museo di Berlino*, Roma, Salviucci, 1842.

(3) Gli artisti Greci lavoravano molto in bronzo. Fra tutti è da ricordare Lisippo. Negli scavi di Ercolano e di Pompei sono venuti fuori moltissimi lavori in tale materia, come anche da Roma. Si ricordi l'Ercole Mastai, trovato nel teatro di Pompei, il Lottatore ed altre statue del Museo nazionale alle Terme.

(4) *Storia dell'Arte italiana*, IV, pag. 117.

secolo VI, essa sarebbe la prima completa statua metallica, dalla caduta dell'Impero romano sino ai tempi moderni. Ma, anche dopo che il Donatello fuse la statua equestre del Gattamelata, la difficoltà della fusione fece per qualche tempo preferire il lavoro dello sbalzo in rame.

Più agevole riesce la fusione dei bassorilievi fatta col medesimo sistema della cera persa. Consegnati dall'artista i modelli in gesso, se ne ricavano altrettanti in cera, applicando al gesso una speciale gelatina e colando poi nella forma, da questa ricavata, la cera. Attorno ai modelli in cera si applica una specie di argilla, e se ne ricava una nuova matrice, la quale sotto l'azione di un fuoco lento si viene vuotando della cera. Cresciuto il fuoco, l'argilla si arrossa e indura prendendo la consistenza della pietra. Incamiciato il modello, per renderlo resistente alla pressione, viene interrato, lasciando dei condotti per l'uscita dell'aria ed altri per la colatura del bronzo, che liquefatto scende nello stampo e penetra in ogni incavatura. Raffreddato che sia, si spezza il rivestimento di argilla e si ha il bassorilievo in bronzo [1] che verrà, come la statua, ripulito dalle bave, col cesello.

Policromia del bronzo. — Anche al bronzo tentarono gli antichi di dare varî colori per esprimere qualche dote fisica o qualche sentimento morale delle loro statue. Ciò ottennero con varî mezzi:

1° *Col variarne la lega.* Il bronzo di Corinto assumeva diversi colori a seconda che vi entrava in lega, l'argento, che gli dava una tinta chiara, l'oro, che l'assomigliava al colore di questo metallo, od anche altri metalli. Con questo mezzo ottenevano gli artisti Greci di riprodurre in bronzo il colore bruno del corpo di un atleta, il pallore del volto di un cadavere, come fece Silanione rappresentando la regina Giocasta morta, il rossore della vergogna, che sul volto di Atamante volle esprimere Aristonide in una statua di Rodi [2].

2° *Coll'incrostarvi altri metalli, o anche altre materie.* Così le labbra di una statua in bronzo venivano ricoperte in argento o in rame, o gli occhi in argento, e talvolta l'iride

(1) V. fig. 48. Di lavori in bronzo del Rinascimento il Museo naz. di Firenze possiede una ricca collezione, da mettersi a riscontro con quelli, che dell'evo classico ha il Museo naz. di Napoli.

(2) QUATREMÈRE DE QUINCY, op. cit., pag. 59, 60.

in oro. Nell'Apollo, detto di Piombino, le sopracciglia, le labbra sono incrostate di rame. A tale scopo vi si adoperarono anche paste di vetro, smalti, marmi e pietre preziose. Il bulbo intero degli occhi, in marmo o in avorio, era una regola quasi costante per le statue in bronzo, onde è che parecchie statue antiche in bronzo, che ci sono rimaste, sono prive di occhi, come, p. es., quella del Lottatore seduto, nel Museo Nazionale alle Terme in Roma. Tali incrostamenti si faceano anche per le parti accessorie, per i vestimenti e gli ornati.

3° *Coll'aggiungervi parti in metalli diversi,* come braccialetti, collane, corone in oro o in argento.

4° *Col dorarle o inargentarle.* I Greci e i Romani distinguevano due specie di doratura: quella per mezzo di sottili lamine d'oro applicate sul bronzo, onde la statua era detta *ἐπίχρυσος (inauratus),* e l'altra, che era semplice doratura, in fogli o polvere, e dicevasi la statua *κατάχρυσος (subauratus)* (1). A questo genere apparteneva la doratura della statua equestre di Marco Aurelio, e quella dell'Ercole Mastai del Museo Vaticano, le cui tracce in entrambi sono ancora visibili.

Tecnica per le monete. Fusione e Conio. — Due processi diversi s'impiegarono per ottenere l'impressione sopra le monete e le medaglie; l'uno, di colare il metallo fuso fra due matrici di pietra o di terra cotta, metodo usato per la primitiva monetazione romana, come l'asse librale; l'altro, di battere il metallo o fra un conio matrice, ed un punzone di acciaio, di bronzo o di ferro, onde da una parte veniva la figura in rilievo e dall'altra un incavo, e si dicevano *nummi incusi* (2), ovvero fra due conî matrice. Questo secondo metodo è posteriore e più perfetto. Per battere, gli antichi non avevano a loro disposizione che il martello, e conveniva quindi replicare più volte i colpi, ragione per cui si osservano talvolta nelle monete dei difetti d'impressione.

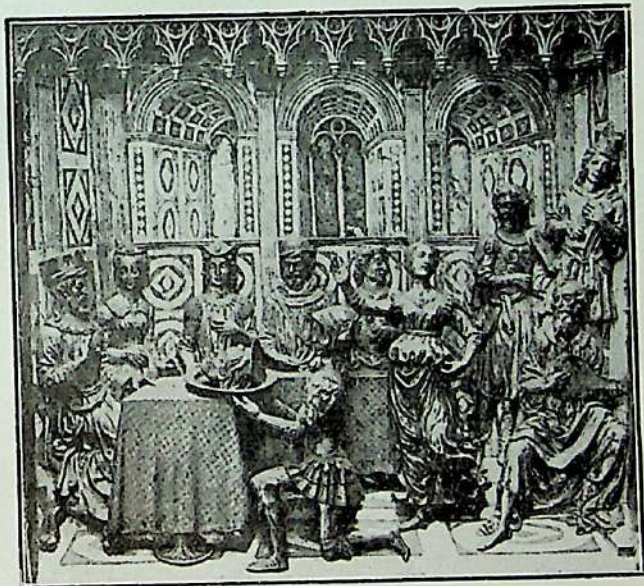
Il pezzo di metallo, che si collocava fra i due conî freddi, fu dapprima riscaldato al rosso; nel sec. V, e forsean che un poco prima, si battè, come ora, a freddo. I conî poi dai primi tempi della monetazione fino al sec. V d. C. sono stati

(1) DAREMBERG, *Aurum*, I, 578.

(2) La figura in rilievo è la stessa che quella in incavo, onde è da credere che per la figura in incavo si servissero del punzone medesimo col quale erasi fatto il conio matrice.

incisi al tornio con quello stesso processo che usano gl'incisori di pietre preziose (1); in seguito si adoperò il bulino. L'invenzione del conio è attribuita dalla tradizione a Fidone d'Argo (748 av. C.) e la prima officina monetale ad Egina.

***

La Toreutica, stando al suo nome, indicherebbe il lavoro eseguito sul *metallo* col cesello (τόρος) e corrisponde alla *caelatura* dei Latini. Oggi questa parola indica tanto il lavoro a

70. — Lavoro a sbalzo in argento. *(Fot. Alinari).*

rilievo, detto *a sbalzo,* fatto col cesello, come quello ad incavo *(intaglio, incisione)* fatto sul metallo col bulino e anche la *commettitura* dei metalli fra loro o con altre materie.

Nell'arte classica fiorì la prima maniera nel lavoro delle *fibulae,* delle *phalerae,* delle *bullae,* degli anelli, delle *paterae,* dei tripodi, dei vasi (2), ecc., come nell'arte cristiana per le

(1) Vedi pag. 181.

(2) Celebri le *fibulae* trovate nella necropoli di Bologna, il tesoro di Boscoreale, oggi al Louvre, quelli di Berthouville nel Gabinetto delle medaglie alla Bibl. naz. di Parigi, tra cui va ricordato il disco di Teodosio; di Pietroasa, di Hildesheim, i cui calchi sono ora visibili nelle Terme di Diocleziano in Roma.

mense d'altare, pei calici, croci, reliquiari, paci, bastoni pastorali [1], ecc. Poco usarono gli antichi delle altre due maniere; dell'incisione si servirono per ornare alcuni oggetti, come le *cistae*, gli *specula* [2], della terza per qualche oggetto di lusso. Nell'arte moderna invece la seconda prese un grande sviluppo, come si vedrà dalle varie tecniche, che si accenneranno.

1° Il **lavoro a sbalzo** è molto semplice. Tracciato prima il disegno sulla piastra di metallo, viene questa collocata sopra un mastice resistente o sopra una forma di legno. Indi si viene battendovi sopra il cesello per circoscrivere i contorni della figura, in modo da formare un contorno sporgente sul rovescio, il che fatto, si cava il rilievo della figura disegnata, battendo al medesimo modo su ceselli di varie forme a seconda del bisogno (fig. 70).

2° Il **lavoro ad intaglio,** ad **incavo** o ad **incisione,** che è il rovescio del precedente, si suole eseguire sul metallo in più modi: o per mezzo di *strumenti* (bulino); o con *strumenti ed acidi* (acquaforte); o *per mezzo della luce e degli acidi.*

1° *Per mezzo di strumenti. Il graffito.* La forma più rudimentale dell'incisione è il graffito, fatto per mezzo d'una punta qualsiasi sopra una materia, capace d'essere intaccata. E pure con tal semplice mezzo si possono ottenere opere di un discreto valore artistico, come, p. es., le *cistae* e gli *specula* prenestini ora accennati [3].

Il bulino è l'istrumento più usato nell'incisione. Esso o è di forma quadra con taglio allungato, o rettangolare con taglio trasversale. I segni, incisi per mezzo di tale strumento, debbono essere paralleli, o tagliati perpendicolarmente da altri, per fare la così detta incisione quadrata, od obliqui, ma sempre fra loro paralleli, che s'intrecciano fra loro, in linee larghe, che si alternano con altre più strette, in mezzo alle quali si

[1] Ricordo, fra i tanti, i lavori del celebre Benvenuto Cellini.

[2] Per esempio quelle di Preneste, di cui la più celebre è la cista del Ficoroni, oggi al Museo Kircheriano, e le altre della collezione Barberini acquistate pel museo nella villa, detta di papa Giulio, presso la via Flaminia.

[3] Simile al graffito è il lavoro detto *sgraffio*, specie di disegno eseguito sul muro, venuto in uso nella Rinascenza italiana, e di cui sono adorni molti palazzi signorili. L'intonaco della parete veniva dapprima dipinto tutto in verde o nero, e asciutto che era, vi si dava una seconda mano in giallo o bianco. Grattando secondo un disegno calcato sopra lo strato superiore, fino a scoprire il secondo, si otteneva una rappresentazione a due colori.

collocano punti o linee spezzate, mentre invece nelle carnagioni si girano i segni, secondo la modellatura, e si adoperano i punti. Col bulino allungato l'artista approfondisce di più, ne ottiene un nero più forte, mentre di quello quadrato si serve per gli scuri più leggeri (1). A tale maniera di lavoro non si arrivò tutto d'un tratto. Benedetto Montagna di Vicenza usò di linee più o meno parallele, più o meno profonde, più o meno strette fra loro, ma giammai sovrapposte le une alle altre; a Girolamo Mocetto di Verona invece par si debba il tratteggio, che si osserva nella sua Giuditta; mentre il punteggiato apparisce nei rami di Giulio Campagnola di Padova.

Dal modo diverso di maneggiare tale strumento dipende il valore e la caratteristica dei singoli artisti. Mocetto, a giudizio di E. Müntz (2), ha un bulino ineguale e duro; più morbido il Montagna, e anche più il Campagnola, ma il vero maestro ne fu M. Antonio Raimondi di Bologna (1480?—1525-30), l'amico di Raffaello e il propagatore delle sue opere, rivale del Dürer.

A seconda della materia su cui viene eseguita l'incisione, essa si distingue in due grandi classi:

a) La **xilografia,** eseguita cioè *su legno* (il bosso specialmente), fu praticata forse fin dal secolo XI in Cina, e conosciuta in Europa nei primi anni del secolo XV. Eseguito il disegno sulla tavola imbiancata, o direttamente o per mezzo di un calco, l'incisore toglie col bulino tutte le parti non disegnate, e ha quindi in rilievo tutte le altre, che, spalmate d'inchiostro, vengono stampate.

Fra le prime xilografie è quella della Vergine SS. attorniata da Santi, del 1418, della Biblioteca Reale di Bruxelles, e il S. Cristoforo, del 1423, della Biblioteca di Lord Spencer in Inghilterra. La xilografia ebbe un grande sviluppo, quando si cominciarono ad illustrare i libri dai grandi editori veneziani, gli Aldo, i Giunta, i Zoan, Andrea Vulvanore, e Marcolino di Forlì. Basti dire che dal 1481 al 1600 si pubblicarono nella sola Venezia quasi 300 edizioni di messali ornati di illustrazioni su legno (3).

b) **L'incisione in metallo** si eseguisce sopra lastre di rame, da cui si ricava in carta l'impronta, premendola col torchio di stampa, donde il nome di *rami,* e quello, meno

(1) VITALINI, op. cit., pag. 59. Sugli incisori moderni vedi quivi la prefazione di V. Pica.

(2) *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, 2, 806; 3, 698.

(3) MÜNTZ, op cit., 3, 707.

proprio, di *stampe*. Sulla lastra di rame, appositamente verniciata, viene trasportato, per mezzo di un calco, il disegno già preparato. Indi comincia il lavoro del bulino nel modo sopra indicato; ma dove nell'incisione in legno la parte disegnata è in rilievo e il fondo incavato, in questa è al rovescio.

Di qui la diversità nel modo di tirarne le copie. L'inchiostro deve riempire i solchi del disegno, che formeranno gli scuri, mentre la superficie rilevata formerà i chiari. Non può quindi essere tirata a macchina insieme a caratteri a rilievo, ma a parte e colla pressione intelligente della mano dell'artista.

La famosa Passione, già appartenente a J. Renouvier, oggi al Gabinetto delle stampe di Berlino, che porta la data del 1446, è finora la più antica stampa. Onde non può sostenersi l'opinione del Vasari che ne fa inventore verso il 1460 il fiorentino Maso Finiguerra (n. 1426), mentre pure di questo si hanno stampe fino dal 1452 colla Pace, da alcuni identificata coll'Assunzione o Coronazione della Vergine. È certo però che il Finiguerra la perfezionò in guisa da fare entrare quest'invenzione anche fra le opere d'arte. Le due sole raccolte di stampe, quella della Galleria Corsini a Roma, ricca di dugentomila, e quella degli Uffizi a Firenze, che ne possiede quarantaseimila, per nominare le principali italiane, e quelle anche più ricche dei gabinetti delle stampe di Berlino e Londra, mostrano quanta vita godè nel passato questo umile ramo delle arti minori, che servì a diffondere la conoscenza delle opere maggiori della scultura e pittura [1] e ad aiutare gli artisti.

2° *Per mezzo di istrumenti e di acidi*. In questo secondo modo non è il solo artista che lavora cogli istrumenti, ma vengono in suo aiuto anche gli acidi. Fra questi, il più comunemente usato è l'acido nitrico, detto anche *acquaforte*, onde con questo nome viene chiamato anche l'oggetto d'arte, per mezzo di esso ottenuto. Sopra una lastra di rame ben levigata e spalmata di cera, l'artista esegue il suo disegno con una punta, formandovi un piccolo solco fino a scoprire il rame. Compiuto il disegno, la lastra viene immersa nell'acido nitrico, che corrode il rame nei tratti lasciati scoperti dalla cera. Tolta la cera, la lastra si presterà ad essere stampata, come una pagina tipografica, salvo che i neri saranno dati in quella dalle parti incavate.

[1] Sull'incisione vedi l'opera di PAOLO KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlino, B. Cassirer 1905, (2ª ed., 1911).

3° *Per mezzo della luce e di acidi.* In questo modo sparisce quasi completamente l'opera dell'artista, che viene sostituita dall'agente meccanico: la luce. È questa, che per un processo analogo a quello della fotografia, imprime, sopra una lastra di zinco sensibilizzata, il disegno o la figura, che, attraverso uno schermo di cristallo reticolato, viene posta innanzi all'obbiettivo (1). È opera quindi puramente meccanica, ed esce dal fine di questi cenni.

3° **L'intarsio o commettitura di varî metalli** fra loro, in modo da farne risultare un disegno d'ornato o di figura, si può ridurre all'incisione, perchè questa deve precedere il lavoro d'incastro. I modi più usati sono:

a) La **damaschinatura** consiste nell'inserire nel ferro od acciaio striscie d'oro o d'argento. Conosciuta fin dall'epoca micenea, come lo provano le spade con intarsio d'oro, d'argento, d'elettro, trovate dallo Schliemann nel tesoro da lui detto degli Atridi a Micene, prese poi tal nome dalla città di Damasco in Siria, che nel medioevo era il centro principale di tale lavoro.

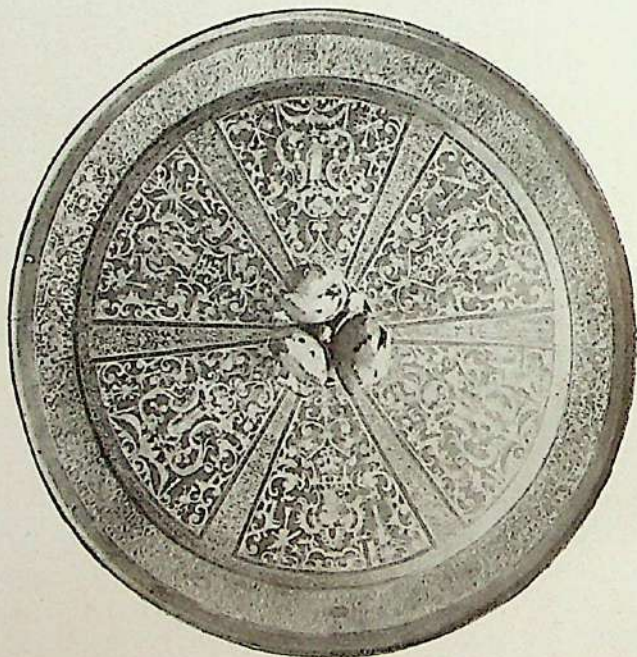
Ora si eseguisce in due maniere. Dopo tracciato il disegno col bulino sul ferro o sull'acciaio, in modo da dare al solco dell'incisione la forma a coda di rondine, si inserisce nel solco un filo d'oro o d'argento di conveniente spessore e lo si fissa solidamente, battendovi sopra in modo che forzi il metallo ad entrare sotto le coste del taglio. Colla seconda maniera si copre la lastra da lavorare di tratteggi finissimi, che si tagliano ad angolo retto, e sopra i quali si disegna con un punteruolo. Quindi s'introducono i fili d'oro o d'argento nei tratti formati dal punteruolo e s'incastrano con precauzione nei tratteggi, e si ricalcano poi le piccole sporgenze prodotte dal primo strumento.

Della damaschinatura si servivano gli artisti per ornare specialmente scudi ed armi (fig. 71). In esso si distinse Francesco del Prato († 1562) di Firenze, che ornò in tal modo l'armatura destinata al duca Aléssandro dei Medici.

Il *Damaschino*, da non confondersi col precedente, consiste nell'abbassare il fondo attorno all'ornamento o figura, che si vuole eseguire, o su metallo o sopra altra materia. Tale abbas-

(1) Questo sistema viene chiamato zincotipia o meglio fotozincotipia e con esso sono stati inventati molti altri, che costituiscono un ramo a parte di industria artistica, detta delle arti grafiche.

samento si ottiene per mezzo degli acidi, che corrodono le parti non disegnate, le quali si rendono inattaccabili per mezzo di un preparato. Indi col bulino si ripulisce il rilievo.

b) **Agemina.** — Agemina deriva da Agiam, nome col quale i Mussulmani chiamano la Persia, dove fiorisce tale specie di lavoro. L'artista comincia a rigare, per mezzo di una punta, l'oggetto da decorare; poi su questa faccia, striata uniformemente, disegna a punta il soggetto e lo modella con tratteggi più o meno vivi. Indi vi colloca sopra una foglia molto sottile

71. — Scudo damaschinato (Firenze, Museo Naz.). *(Fot. Alinari).*

di oro, e la batte e la fa aderire sull'acciaio, finchè in tutti i bordi del tratteggio si ribattono i frammenti d'oro e s'incastrano, in guisa che l'oggetto sembra disegnato a penna con inchiostro d'oro. Fiorì questo modo di lavoro nella seconda metà del secolo XV e nel secolo XVI [1].

[1] Un'altra specie di agemina, impropriamente detta, consiste nel fondere entro i canaletti l'argento e l'oro, invece di incastrarlo a fili. Si fondeva prima il metallo più resistente al calore, e questo consolidato, gli altri. Si trova usata nel medio evo ed è detto *barbaricum opus*, ma si trova di già accennato in FILOSTRATO, *Imagines*, ed. Karrer, 1884, l. 1, c. 28. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, 2, 55.

c) **Niello.** — Il niello, usato già dagli antichi e rimesso in onore nel secolo XV dal Finiguerra (¹), non è altro che un disegno tratteggiato col bulino sull'argento, come si tratteggia

72. — Niello. La Crocifissione. (Firenze, Museo Naz.). *(Fot. Alinari).*

sottilmente colla penna, e il vuoto dell'intaglio viene riempito di argento e di piombo e zolfo, che, sciolti al fuoco e incor-

(¹) Il suo celebre niello rappresentante la Pace dell'a. 1452, la più antica prova dell'incisione per la stampa in Italia, si conserva nel Museo degli Uffizi a Firenze.

porati insieme, prendono un colore nero, onde gli antichi lo chiamarono *nigellus* ed i Toscani per corruzione *niello*, ed acquistando somma fragilità, divengono altresì cosa sottilissima a scorrere. Raffreddata la mistura, si toglie diligentemente coi raschini tutto il superfluo, e poi colla pomice e col cuoio si stropiccia fino a trovare il piano. Il disegno prende l'aspetto di un chiaro oscuro, come si può vedere nella Crocifissione di Matteo Dei (1458) (fig. 72).

d) **Vetro.** — Del vetro, la cui invenzione rimonta ad un'alta antichità, si usa in arte in due modi differenti, o come materia sulla quale o colla quale dipingere, e di tal modo si parlerà nella tecnica della pittura, o come materia da figurare e da scolpire, e di questa occorre presentemente di fare un cenno. Plinio ricorda tre modi di lavorare gli oggetti in vetro, o soffiandolo *(flatu figuratur)*, o incidendolo *(torno teritur)*, o lavorandolo quasi a sbalzo, come l'argento *(argenti modo caelatur)*. Nel primo modo, oltre la quasi infinita varietà di oggetti industriali, si hanno anche oggetti d'arte, quali, per esempio, escono dalle celebri fabbriche di Murano. Nel secondo, usato specialmente dagli antichi, il vetro viene inciso non altrimenti che le pietre, o in rilievo, come i cammei, o in incavo, come i sigilli. Così, secondo il Winckelmann [1], sarebbe stato lavorato al tornio il celebre vaso *diatreta* di Novara, trovato nel 1725 e oggi al Museo Trivulzio di Milano, ma è contraddetto dal Froehner, il quale pensa che nè il vaso, nè i fili di vetro che gli girano intorno, sono stati tagliati nel vetro massiccio, ma invece saldati.

Il terzo modo, accennato da Plinio, farebbe supporre che il vetro venisse lavorato quando la pasta era ancora molle. Ma è certo che il vetro fuso veniva anche colato nelle forme e talvolta compresso dentro, in modo che il rovescio del rilievo è vuoto, come nel lavoro a sbalzo dei metalli. Il rilievo dei vasi, rimastici di tal genere, rappresenta ordinariamente un combattimento di gladiatori, imitazioni senza dubbio di simili rappresentazioni in argento.

Questi vetri erano talora colorati in modo che il fondo era di un colore oscuro, su cui spiccava in bianco il rilievo. Per far ciò, il vetro doveva avere due strati diversi, onde furono detti vetri doppi, diversamente colorati, e il rilievo si otteneva

[1] *Opere*, vol. III, pag. 293.

per mezzo del bulino o del tornio, onde poteva dirsi un vero lavoro di scultura, come lo chiamò Quintiliano. A tal genere appartiene il celebre vaso di Portland, rinvenuto sotto Urbano VIII nella tomba d'Alessandro Severo, e acquistato dal duca di Portland, ed ora nel Museo di Londra.

B) Pittura.

BIBLIOGRAFIA. — **Pittura.** W. De Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Bretschneider Max, 1911. Ronchetti, *La pittura murale*, Hoepli, 1911. Cros H. et Henry Ch., *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et technique*, Paris, 1884. Secco Suardo G., *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio*, Milano, 1858. Id. Id., *Il restauratore dei dipinti*, Milano, Hoepli. Cavenaghi L., *Il restauro e la conservazione dei dipinti* (in « Bollett. d'arte del ministero della pubbl. istruz. », Roma, 1912, pag. 488). Previati G., *La tecnica della pittura*, Torino, Bocca, 1923 (2ª edizione). Launuyer G., *Les traditions techniques de la peinture médiévale*. Bruxelles et Paris, Van Oest, 1920. — **Acquarello.** Gautier, *L'arte di acquarellare*, Lucca, 1760. Karl R., *L'Acquarelle*. Paris, Laurens. — **Miniatura.** Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del 400*, Milano, Hoepli, 1912. Lecoy De La Marche, *Les manuscrits et la miniature*, Paris. Robert K., *Traité pratique de l'Enluminure des livres d'heures*, etc., Paris, 1898. Icilio Guareschi, *Sui colori degli antichi* (in « Supplemento annuale all'enciclopedia di chimica », 1905, vol. 21). — **Impressionismo e Divisionismo.** L. Guaita, *La scienza dei colori e la Pittura*, Milano, Hoepli, 1895 (2ª ediz.). Mauclair M. C., *L'impressionisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, I. Rouam. Previati, *I principî scientifici del divisionismo*. M. De Benedetti, *La pittura della luce* (in « Nuova Antologia », 1907, 16 ottobre). — **Pastello.** Karl R., *Le pastel*, Paris, Laurens. — **Musaico.** Gauckler P., *Musivum opus*, in Daremberg e Saglio, *Dict. des antiq.* Stern G., *Collezione di pavimenti classici a mosaico delle migliori epoche dell'arte esistenti in Roma*, 25 tavole (dalla epoca imperiale al sec. xiv). Gerspach, *La mosaïque*, Paris, Crès. — **Musaico di commesso.** Zobi, *Notizie storiche dell'origine e progresso dei lavori di commesso in pietre dure*, ecc., Firenze, 1853 (2ª ediz.). — **Tarsia.** *Tecnik und Geschichte der Intarsia*, Leipzig, 1891. — **Vetro.** Deville A., *Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité*, Paris, 1871. W. Froehner, *La verrerie antique*, etc., Le Pecq, 1879. Gerspach, *L'art de la verrerie*, Paris, 1885. Garrucci, *Vetri ornati di figure d'oro trovati nei cimiteri cristiani*, Roma, 1864 (2ª ediz.). Merson O., *Les vitraux*, Paris, Crès. — **Smalto.** Labarte, *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, 1856. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Tome IV, L'Orfèvrerie, Paris, 1901. Lambin E., *La peinture sur verre au moyen âge* (in « Revue de l'Art chrétien », vol. XLV). P. Toesca, *Vetri italiani a oro con graffiti del* xiv *e* xv *secolo* (in « Arte », di A. Venturi, 1908). — **Tessuti e Ricami.** Müntz, *La tapisserie*, Paris, A. Quantin, 1884. Farabulini D., *L'arte degli arazzi e la nuova galleria dei gobelins al Vaticano*, Roma, 1884. Michel, *Hist. de l'art.*, vol. III, pag. 373. Errera I., *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, 1901. Schmitz H., *Bild-Teppiche, Geschichte der Gobelinwirkerei*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1921. Errera I., *Une esquisse de l'histoire des tissus*. (Estratto da « Flambeau » a. V. n. 6, giugno, 1922, Bruxelles). Sangiorgi G., *Velluti aulici* (in « Rassegna d'arte antica e moderna », 1920).

A) **La materia,** *su cui* più comunemente si usa e si usò dipingere, è il legno, la tela, il muro, il vetro. Gli Etruschi dipinsero quasi direttamente sul tufo stesso (1); Greci, Etruschi, Romani si servirono a tale scopo anche della pietra tenera, leggermente intonacata, e dell'argilla cotta (2). I Greci (3), e pare anche i Romani nel periodo imperiale (4), dipinsero su lastre di marmo. Nel rinascimento si tornò a dipingere su pietra (5), e si usarono anche lavagne (6) e lamine di metallo (7).

1° *La pittura su legno* è antichissima, come l'attestano i coperchi delle mummie egiziane. Il legno ben levigato e stuccato, dove sia difetto di schegge o groppi saltati, e chiuse bene le commettiture con colla di formaggio e calce, se formato di più assi, viene poi preparato, stendendovi sopra, ad intervalli di tempo, varî strati (fino ad otto) di gesso da doratori, tamigiato e macinato. Seccato che sia il gesso o l'imprimitura, come suol chiamarsi, viene questa, per mezzo di un raschiatoio, resa eguale e lustra come avorio e pronta a ricevere senz'altro la pittura.

Il coprire con striscie di tela le commettiture delle tavole, prima dell'imprimitura, dal Vasari è attribuito a Margaritone d'Arezzo (1256-1313), ma tale maniera si trova già usata in un paliotto d'altare segnato coll'anno 1215 della Galleria delle Belle Arti in Siena.

Si usò anche anticamente di stendere la tela a dirittura su tutta la tavola. La celebre immagine del SS. Salvatore,

(1) MARTHA, *L'Art étrusque*, pagina 377. Ciò avveniva quando la grana del tufo era molto compatta. Altrimenti si dava sopra un leggero intonaco, che va dai 2 ai 10 millim.

(2) Questo genere riguarda propriamente opere in scultura, come statue e bassorilievi, onde se ne è discorso innanzi nella tecnica della scultura.

(3) Così alcune stele marmoree attiche dei tempi di Pisistrato (SPRINGER, *Storia dell'Arte*, I, pagina 163). Nel 1908 presso Volo in Tessaglia furono trovate molte stele di marmo finissimamente dipinte.

(4) Ad Ercolano si rinvennero lastre di marmo dipinte ad un sol colore «Bullett. della Comm. Arch. Com. di Roma», 1897, pag. 81). Un altro esempio si è avuto in Roma nella Cripta di S. Cecilia, in Callisto, col ritrovamento di due lastre marmoree dipinte con figurazione ornamentale ed animale. (WILPERT, *La Cripta dei Papi*, ecc., Roma, 1910, pag. 60 e tavola 1).

(5) Così narra il Vasari facesse Sebastiano del Piombo (in *Vite dei pittori*, ecc.).

(6) Il David del Volterra al Museo del Louvre, Parigi; la Musa Polinnia (Cortona, Acc. Etrusca). V. anche Galleria Doria.

(7) Il Domenichino dipinse su rame la Vergine con Angeli, che adorna il soffitto di Santa Maria in Trastevere.

detta Acheropita, della cappella *Sancta Sanctorum* presso il Laterano, in Roma, è su tela di canapa, incollata sopra una tavola di legno, e si attribuisce alla fine del V o alla prima metà del secolo VI [1].

2° *La pittura su tela* è ricordata da Plinio (*H. N.*, 35, 51) a proposito di un ritratto gigantesco, alto 120 piedi, che Nerone si fece fare. L'uso della sola tela, invece delle tavole, prevalse per opera della Scuola Veneta dei secoli XV-XVI.

La tela fu anche applicata sul muro. Così si deduce dall'impressione che essa ha lasciata sopra la calce fresca, in alcuni loculi delle Catacombe. E il ritratto di Teodoto in S. M. Antiqua al Foro Romano era in tela fissata sul muro.

B) **La maniera** di dipingere a colori offre grandissima varietà e si distingue in due specie. La prima, in cui si adoperano colori *stemperati* più o meno in qualche liquido, ed è la pittura propriamente detta; la seconda, in cui sono adoperati colori *solidi*, o tali *in natura* o *artefatti*, e piglia varî nomi.

I. **Maniere di dipingere con colori stemperati in liquidi.**

1° **Pittura a fresco.** — Il modo di stendere i colori, sciolti nell'acqua pura, sopra una superficie di calcina ancor fresca, viene detto pittura a fresco, o semplicemente affresco. I colori adoperati sono quelli che vengono da sostanze minerali, perchè i vegetali e gli animali verrebbero distrutti dalla calcina. Ma perchè la pittura abbia forza, è necessario ripassare il colore ordinariamente fino a quattro volte. Tale maniera di dipingere, osserva il Vasari, esige un giudizio saldo ed intero (come anche una mano ferma e sicura), perchè i colori, mentre l'intonaco è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi, secco, non è più quello.

Tuttavia è raro di trovare una pittura interamente a fresco. Giotto, Michelangelo, Raffaello ed altri, e il Vasari stesso, che pur lo chiama vilissima cosa, usarono *il ritocco a secco con tempera*.

I Veneziani, fra cui specialmente Paolo Veronese e il Pordenone, lavorarono a *buon fresco,* cioè senza ritocchi, riuscendo ad improntare di primo getto sulla calce fresca tinte armoniche, calde e sicure [2].

(1) WILPERT, L'*Acheropita*, ecc. (in «Arte» di A. Venturi, 1907, pagine 2 e 6 dell'estratto).

(2) SELVATICO, *Scritti d'arte*, Firenze, Barbera, 1859, pag. 275; GAUTHIER, *Il Luini*, Paris, Renouard, pag. 61, 69.

Oltre il ritocco a tempera, alcuni pittori usarono a tale effetto i lapis a colori e la sanguigna. Ma il tempo s'incaricò ben presto di ridurre a nulla il rimedio, col fare cadere in polvere i ritocchi di tal genere [1].

Non si sa con certezza se i Greci conoscessero l'affresco [2]. Alcune pitture però di Pompei, secondo il Mengs, sono fatte con tal metodo, e questo metodo seguirono in parte i Romani ed anche gli artisti delle pitture cristiane cimiteriali.

L'intonaco, sul quale è eseguito l'affresco, va diligentemente preparato. Secondo Plinio, ha da constare di tre strati di calce e pozzolana e due di calce e stucco marmoreo. Vitruvio, oltre un primo grossolano rivestimento e tre strati di calce e pozzolana, ne esige tre di cemento marmoreo, dato, ognuno di essi, quando l'inferiore cominci a disseccare, e sia stato battuto con legni. Questi precetti tuttavia non furono comunemente eseguiti, e molto frequenti sono nelle pitture romane due strati ed anche uno solo.

Talora viene sostituito da uno strato rosso-chiaro, molto compatto e sodo, composto di calce e di frammenti testacei rossi pestati. Nelle pareti ordinarie manca anche questo strato, ed il colore è dato su di una miscela, piuttosto chiara, di calce e pozzolana fine, di scheggie di vasi fittili. Così il Donner a proposito delle pitture di Pompei.

Il fondo degli affreschi per le pitture cristiane cimiteriali è molto più sottile, della grossezza media di un centimetro. Secondo il Wilpert [3], esso, fino in alto secolo III, constava esclusivamente di due, in seguito assai spesso di un solo strato, ma non mancano eccezioni.

Nell'alto medio evo, sebbene si facesse grande uso del musaico, pare continuasse anche la pittura a fresco, ma non possono arrecarsene esempi sicuri. Le pitture della Chiesa di S. Maria Antiqua sarebbero, secondo il ch.mo De Grüneisen, di un affresco degenerato.

Nei secoli XI-XII si ha memoria, per mezzo di Teofilo, prete e monaco tedesco [4], di un metodo speciale di dipingere a fresco. Consisteva questo nel bagnare l'intonaco, già secco, di

(1) BLANC, *Grammaire*, ecc., pagina 580.

(2) È certo però che essi distinguevano la pittura murale (τοιχογραφία) da quella su tavole (πιναχογραφία), il che doveva importare una differenza di tecnica.

(3) Op. cit., pag. 4.

(4) *Diversarum artium schedula*, Ediz. di Rob. Hendrie, Londra, 1847.

calce e sabbia, e nel dipingervi poi, mentre era così bagnato, coi colori diluiti in acqua di calce. Dicono che era resistente quanto l'altro metodo e che si potesse lavare. Pare che fosse in uso a Monaco ed anche in Italia.

I Giotteschi invece abbozzavano sull'arricciato l'intero disegno, anzichè sul secondo intonaco da dipingere. Il Vasari lo spiega dicendo che tal modo serviva loro di cartone. Eseguito pertanto in rosso l'intero disegno, e vedutone l'effetto, venivano poi man mano distruggendolo coll'apporvi l'altro strato d'intonaco fino, e dipingendo su questo la parte allora allora nascosta.

Da alcuni pezzi scoperti per caso dell'arricciato di queste vecchie pitture si è osservato che i dintorni di questo, per lo più, corrispondono con quei dipinti nell'intonaco sovrapposto. Il Da Morrone spiega questa esattezza col supporre che dall'arricciato dipinto ricavassero i contorni, che applicavano poi sull'ultimo intonaco. Ma di questa seconda operazione non parla Cennino Cennini, nel suo *Libro dell'arte*, onde pare che il disegno sull'arricciato facesse veramente da cartone, come dice il Vasari (1).

'Questa pratica, lunga ed incomoda, fu poi sostituita dall'uso del cartone. Fatto il disegno su questo, se ne traforano i contorni con spillo, e applicatolo sull'intonaco fresco, si tampona leggermente con uno straccio, contenente polvere di carbone, in guisa che i contorni vengono a disegnarsi sul muro, e saranno così di guida al pittore nel suo lavoro. Altri, invece del cartone applicato sulla parete, usano del sistema del reticolato, di cui si è già parlato nella tecnica della scultura, e il contorno d'insieme viene poi ombreggiato col carbone e lumeggiato col bianchetto.

Solevano poi gli antichi artisti ripassare i contorni con una punta, che faceva un leggero solco sull'intonaco ancor molle, e quest'uso, come si vedrà nella Critica stilistica, servirà poi come criterio per riconoscere l'affresco.

Un'altra maniera di affresco o di pseudo affresco è di semplicemente abbozzare il disegno sulla parete fresca, e, asciutta che sia questa, di darle poi due o tre mani di latte, e seccate che sieno, terminare il lavoro a tempera. Ma è maniera di dubbia resistenza (2).

(1) PREVIATI, op. cit., pag. 62.
(2) Per altre maniere vedi RONCHETTI, op. cit.

2° **Pittura a guazzo e a tempera.** — Il modo di dipingere sopra o un intonaco già *secco*, o su tavola, o su tela con colori *stemperati nell'acqua* carica di gomma arabica o in altra sostanza viscosa e tenace, come quella del tuorlo d'uovo battuto, del lattificio di fico, ecc., si disse a guazzo o a tempera. La pittura a tempera fu, secondo il Vasari, cominciata ad usare da Cimabue nell'anno 1252, ma essa era già conosciuta dai Greci, che ne attribuiscono l'invenzione ad Apollodoro di Atene [1]. Tale modo pare l'apprendesse da artisti greci e fu poi imitato da Giotto e da altri.

Tanto il muro, quanto la tavola e la tela ricevevano prima una conveniente preparazione, che dicevasi *imprimitura* o *mestica* (che i Greci chiamavano λεύκωμα). Il muro si preparava con una leggera spalmatura di tuorlo d'uovo colla sua chiara, diluito nell'acqua. La tavola (generalmente d'abete, di pioppo, di salice) veniva diligentemente levigata, e le commettiture coperte di strisce di tela, incollate nel senso della lunghezza. Asciugata che fosse, si distendeva sulla tavola un primo strato di gesso da doratori, e, seccato questo, un secondo più fino, e così per otto volte, avendo cura che il precedente strato non fosse del tutto secco, quando si aggiungeva l'altro; onde il lavoro non poteva abbandonarsi, se non quando era compiuto. Preparata così la tavola, si levigava con un raschiatoio piano in modo da ridurla ad una superficie perfettamente uguale e lustra come avorio; dopo di che cominciava l'opera dell'artista. Il quale vi disegnava ogni parte della sua composizione con carbone di salice, adombrando pieghe e visi, come se il disegno si avesse a condurre a termine col solo carbone. Spolverata indi leggermente la tavola con barbe di penne, ripassava i contorni con un sottile pennello, tinto d'inchiostro sciolto nell'acqua, e ombreggiava leggermente con acquarello dello stesso inchiostro. Se il fondo o qualche parte della figura doveva essere dorata, veniva allora messa a oro, dopo di che cominciava a colorire [2].

La preparazione della tela (generalmente di canapa) era press'a poco la medesima. Distesa sopra apposito telaio, e passataci una mano di colla, quando questa si era disseccata, si copriva di un impasto di gesso e colla, ancora calda, con uno strato più o meno sottile, che veniva poi levigato con carta

[1] Springer, *Man. della storia dell'arte*, I, 2ª ediz., pag. 249.
[2] Previati, op. cit., pag. 251.

vetrata o pomice. La preparazione era riuscita se, stropicciando la tela fra le dita, questa non abbandonava il gesso, nè questo si screpolava.

Nelle tempere moderne si fanno liquide le tinte, impoverendo di conglutinante il colore e saturandolo al contrario d'acqua. Ma questa evapora, lasciando il colore pallido e poroso difficilissimo da riprendere a secco, e soggetto, se si verniciasse, a tutte quelle alterazioni che si vedono, mescolando i colori secchi e polverosi con un liquido. La tempera si prepara ora per lo più con colla di pelle, e quella col tuorlo d'uovo è quasi del tutto abbandonata (¹).

3º **Encausto.** — Una delle questioni più discusse nella tecnica dell'antica pittura è quella sul metodo detto ad encausto (²) (ἔγκαυσις, κηρόχυτος γραφή). Chiunque sia che l'abbia inventato, Panfilo, maestro di Apelle, a sentir Plinio (*H. N.*, 35, 122), da cui l'avrebbe appreso Pausia di Sicione e diffusone il metodo, o sia molto più antico, come lo proverebbero, secondo il Fabbroni, le bende e le tuniche di una mummia del Museo egizio di Firenze, è certo che fra i suoi elementi entrano la cera e il fuoco, donde il nome (³). La discussione comincia sul metodo pratico con cui veniva adoperata, e su quali materie; e ad essa ha dato origine la poco chiara descrizione che ce ne ha lasciata Plinio (*H. N.*, 35, 149). Sarebbe un fuor d'opera il ripigliare qui una discussione, che forse non cesserà mai, e però mi contenterò di accennare ai metodi indicati da Plinio. L'uno riguarda esclusivamente l'*avorio*. Quando questo si volesse incidere e dipingere, si copriva di uno strato di cera, e poi s'incideva secondo il disegno per mezzo del *cestrum* o *veruculum*, della forma di un bulino, che, scaldato, bruciava alquanto l'avorio, messo poi di uno o più colori e infine verniciato di cera per mezzo del fuoco.

(¹) Previati, op. cit., pag. 131 e seg. Sulla qualità dei colori usati nel medievo vedi Wüscher Becchi in « Dissertazioni delle Pontificie Accademie Romane di Archeologia », 1903, pag. 447.

(²) Basta percorrere la ricca bibliografia che dell'argomento ha dato W. De Grüneisen in *Sainte Marie Antique*, 1911, pag. 384, n. 1.

(³) In una tomba gallo-romana scoperta a Saint-Medard des Prés in Vandea si è trovato un bagaglio completo di un pittore ad encausto, composto, fra gli altri oggetti, di una scatola di bronzo a guisa di tavolozza e di una spatola che ricorda il *cestrum* di Plinio. (Previati, op. cit., pag. 40).

Il secondo era per il *legno* [1], perchè resistesse all'azione dell'acqua, e pare fosse composto di due operazioni: l'una di distendere col pennello al solito modo della pittura le cere già colorate e disciolte [2], l'altra di passare davanti alla parte dipinta con una specie di bracere, detto *cauterium*, affine di fondere tutte le cere e dare loro il lustro generale.

Il terzo metodo sembra consistesse nel disporre le cere colorate a piccole porzioni, secondo uno stabilito disegno, e questa specie di mosaico veniva poi modellato e fuso da uno strumento, detto ῥαβδίον, riscaldato alle sue estremità, delle quali una era schiacciata in guisa di spatola e l'altra era acuminata. Ma su quale materia veniva applicato questo sistema? Alcuni dicono che lo fosse sulle pareti, altri lo negano, fondandosi sopra le parole di Plinio (*H. N.*, 35, 49): *Cerae tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari.* E così affermano che il processo ad encausto non fu mai impiegato nelle pitture murali di Pompei, Ercolano e Stabia. Ma in verità il testo di Plinio è quivi corrotto e quindi malamente interpretato. È certo d'altra parte, secondo la testimonianza di molti scrittori, che dal IV al IX secolo la pittura a cera o ad encaustico era comunemente praticata anche sulle pareti [3].

Coll'encausto non è da confondersi la γάνωσις o il brunimento o il lucido dato alle antiche pitture, di cui parla Vitruvio [4] (VII, 9, 3), a proposito di un tal Faberio scriba, che avea avuta la disgrazia di vedere le pareti del suo peristilio dipinte a minio divenire dopo 30 giorni di tutt'altro colore, e però obbligato a farle dipingere con differenti colori. Ecco le sue parole: *Si quis... voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expolitus et aridus fuerit, tunc ceram punicam igni liquefactam, paulo oleo temperatam, saeta inducat. Deinde*

[1] Plinio parla delle navi, ma è chiaro che può intendersi di qualsiasi altro oggetto fatto di legno. Nella ricca serie di ritratti dipinti su tavole, che provengono da scavi fatti in Egitto, si hanno le tracce di queste due operazioni successive. V. De Grüneisen, op. cit., pag. 385.

[2] Molti metodi, cominciando da quelli del Caylus, sono stati proposti per conservare la cera disciolta, che non torna qui riferire. Tra i principali moderni sono: la soluzione della cera nel ranno o nell'olio essenziale, la liquefazione della cera al fuoco in olio fisso. V. Ronchetti, *La pittura murale*, Hoepli, 1911, pag. 95.

[3] Vedi De Grüneisen, op. cit., pag. 386; pag. 392 ed ivi nota 9.

[4] Anche Plinio parla di essa quasi con le parole stesse (*H. N.*, 333, 122).

postea carbonibus in ferreo vase compositis, eam ceram apprime cum pariete calefaciundo sudare cogat, fiatque ut peraequetur. Postea cum candela linteisque puris subigat, ut signa marmorea nuda curantur. Haec autem γάνωσις (1) *graece dicitur.*

È lo stesso metodo, che si adoperava per le sculture, e di cui si parlò innanzi (2).

4° **La pittura ad olio** fu introdotta in Italia nel primo decennio del secolo xv. In ciò ormai convengono tutti, ma non così intorno a chi l'abbia inventata. Il Vasari ne fa autore Giovanni Van Eych, detto anche (da Bruges) da Bruggia (1370?-1441); altri l'attribuiscono ad Antonello da Messina (1444-1493), o a Ruggero Van der Weyden (1390-1464), o a Giov. Memling (1440-1494). La tecnica di tale metodo è indicata dal nome stesso. L'olio adoperato a distendere i colori era o di lino, di noce, o di canapa, aggiuntavi, per renderlo più essiccante, la copparosa bianca calcinata. Ma non sempre fu adoperata al medesimo modo, specialmente in Italia, dove si abbandonarono gli olî essiccativi come inutili, e rimase per differenza fra la tempera e l'olio, l'uso di questo (di lino o di noce) invece del tuorlo d'uovo, come conglutinante dei colori. I fiamminghi l'usarono su *tavola,* sopra cui stendevano l'imprimitura bianca grossissima, che facevasi più levigata che fosse possibile. Poi calcavasi al contorno della composizione da un disegno già fatto e si ripassava diligentemente ogni tratto a matita, ombreggiando con nero di carbone minerale macinato ad acqua. Poi questo disegno era ricoperto da uno strato sottile d'imprimitura rossiccia, che permetteva di ritornare sul disegno con tinta bruna ad olio, incominciando sempre dalle ombre. In Italia, i Veneziani specialmente, adoperarono più le *tele* che le tavole, e mentre i fiamminghi preparavano i loro dipinti con tinte sottili e liquide, facendo a corpo i soli lumi, gli artisti italiani abbozzarono con colori a corpo e su queste, per dare l'ultima finitezza al lavoro, usarono le *velature.* Consistono queste nel dare ai corpi trasparenti chiari quel lucido che è lor proprio. A tal fine usarono di passare sopra al dipinto alcuni colori trasparenti, come la lacca, il verderame, il verdetto, che, senza nascondere in parte alcuna gli oggetti dipinti, dànno loro quel lucido che secondo natura loro conviene (3).

(1) Nelle antiche edizioni fu questa parola sostituita da χαῦσις.

(2) Vedi pag. 179.

(3) Previati, op. cit. pag. 99 e seg. Lomazzo, *Trattato dell'art. pittor.*, l. 3, c. 9.

5º **L'Acquarello** è un metodo di dipingere con colori stemperati nell'acqua, ricavando i lumi ed ogni senso di luce dalla quantità di bianco della carta o fondo bianco qualsiasi che si lascia scoperto. I colori sono preparati con gomma arabica mescolata ad un poco di glicerina, per impedire la frattura vitrea della gomma medesima. Non si distingue dalla miniatura, se non perchè questa è eseguita sulla pergamena o sull'avorio ([1]).

6º **La Miniatura** è una specie di pittura ad acquarello eseguita sulla cartapecora o carta bambagina o sull'avorio, servendosi talora del bianco della carta o dell'avorio per ricavarne i lumi. È generalmente un lavoro di piccole proporzioni, come, p. es., l'iniziale, o il frontispizio di un libro.

La prima operazione consisteva per gli artisti medievali nel tracciare, colla penna intinta d'inchiostro nero o bistro, talvolta rosso, i contorni del disegno. Della stessa penna si serviva indi l'artista, per coprire di tratteggi i fondi o per eseguire alcuni particolari. Indi riempiva l'interno di questi disegni con tinte uguali, su cui ritornava poi per disegnarvi le ombre e darvi i toni più oscuri. Gli artisti bizantini cominciavano invece dal distendere sulla superficie una tinta di colore neutro o verdastro, poi vi tracciavano il disegno col pennello e, per finirlo, si limitavano a farvi i rilievi in chiaro e le ombre con un tono più forte.

L'uso più frequente della miniatura fu per ornamento dei libri; pare che fosse di già conosciuta in Alessandria ed in Pergamo. In Roma, Varrone impiegò Lala di Cizico, donna greca, per ornare dei ritratti dei più celebri contemporanei le copie della sua opera, intitolata *Hebdomades*, ed Attico pubblicò un libro di piccole biografie in versi, accompagnate da ritratti. Nel medio evo la miniatura piglia un grande sviluppo. Il desiderio che il codice avesse una bella calligrafia, perchè fosse più facilmente leggibile, portò naturalmente l'applicazione del disegno all'ornamento delle pagine. Si cominciò dal tracciare le iniziali un poco più grandi e più ornate delle altre lettere e si finì per farne dei veri quadri. Allora necessariamente il *librarius* o *scriptor*, si distinse dal *pictor*. Dopo che il primo ha finito la trascrizione dell'opera, la consegna al *miniaturista*, avendo avuto la cura di lasciare in bianco un

([1]) Previati, op. cit., pag. 136 e seg.

discreto spazio per la lettera iniziale del libro o del capo. Quando il *librarius* dubita dell'intelligenza del suo collega, gl'indica con tratto leggero la lettera che deve ornare o nel posto medesimo o sul margine, come talora l'avverte anche del soggetto che vi debba dipingere. Così in taluni libri si legge: *Hic pingatur papa genuflexus* o *Hic ponatur una mulier in habitu viduali*. In Francia quest'arte di dipingere sui libri ebbe un nome tutto pittoresco. Immaginando che i fogli, coperti di scrittura coll'inchiostro nero, sieno come campi nell'ombra, il seminarvi sopra dell'oro, dell'argento o dei vivi colori era come trarli alla luce, illuminarli. Così quest'arte fu detta *enluminure* e *enluminer* l'azione dell'artista, nome che rese italiano il nostro Dante coi noti versi

> «Oh!» diss'io lui, «non se' tu Oderisi,
> L'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte,
> Ch'alluminar chiamata è in Parisi?».

Ma il nome di miniatura ha poi prevalso, ed ebbe origine dal *minium* (cinabro), che fu da principio il colore più comunemente adoperato per le iniziali. Le più antiche miniature, che ci restano, sono quelle dell'Omero, del Codice Ambrosiano e del Virgilio, del Codice Vaticano.

Doratura. — Si usò dagli artisti di dorare alcune parti di una pittura. In quella bizantina e in quella italiana, che ne fu un'imitazione, non solo si dorarono i nimbi dei personaggi ed alcuni ornamenti delle vesti, ma il fondo stesso non è che una superficie dorata. Il modo di dorare degli antichi è press'a poco lo stesso che ora si usa. L'oro viene applicato o in sottilissimi fogliolini o in polvere. Per farlo aderire, se in fogli, si passa sopra la parte uno strato di bianco d'uovo, o di altra sostanza attaccaticcia, cui si dà ora il nome di mordente [1], e si applica prima che questa sia asciutta. L'oro poi in polvere viene diluito in una soluzione di gomma arabica o di colla di pelle, e applicato poi col pennello o colla penna. In questo modo suole riuscire più splendido, perchè la penna ne deposita una maggiore quantità sulla carta [2]. Per brunirlo poi si fa uso del dente di lupo.

[1] Si usa anche il bolo armeno, rosso che viene disteso sopra uno strato di gesso, dato precedentemente.

[2] Vedi P. Beaufils, *Notice sur l'application d'or dans les manuscrits enluminés du moyen âge*. Versailles, Aubert, 1907.

La pittura in vetro suol eseguirsi o *dipingendo il vetro incoloro* come un'altra materia qualunque, o *formando le immagini* con vetri *colorati nell'atto stesso della loro fabbricazione.* Di questa seconda maniera parlerò appresso, nella seconda specie di pittura: della prima eseguita sul vetro non occorre dire altro se non che viene eseguita con colori a tempera. Ma le pitture eseguite in tal modo vengono facilmente a guastarsi, e di essa ci rimangono pochi esempi nell'antichità, come il vetro del Museo di Brescia, in cui sarebbe, secondo alcuni, rappresentata Galla Placidia, coi suoi figli, e quello trovato in un'arenaria della via Salaria, rappresentante uccelli e frutta (1), e forse due lastrine di cristallo di rocca, rinvenute recentemente a Pompei, in cui sono tracce visibilissime di due ritratti (2). In età molto più recente dipinsero sul vetro il Maratta, il Giordano e Carlo Garofalo (3).

Maniera di dipingere. — Alla tecnica della pittura spetta non solo lo studio della materia diversa, in cui sono diluiti i colori, di cui ora abbiamo dato un cenno, ma anche quello del modo col quale questi vengono applicati. Tutti gli artisti usarono ed usano del pennello, ma non tutti al medesimo modo. Questo diverso modo di posare il colore sul quadro costituisce la caratteristica di questo o quel pittore, e di esso occorrerà di far cenno nella Critica stilistica. Ma oltre a ciò, nel fondere i varî colori per averne un terzo che occorra all'artista, si usano due metodi differenti. Il primo, di quasi tutti i pittori fino ad oltre la metà del secolo XIX, consiste nel mescolare due o più colori sulla tavolozza e applicare il nuovo colore risultante a pennellate larghe o sottili, a linee, a tocchi, a strati più o meno spessi. L'altro invece pone i due o più colori, che hanno da comporre il terzo, da lui voluto, separatamente l'uno accanto all'altro, o in grandi macchie sovrapposte, o in piccoli tratti di linea o in piccoli punti, lasciando l'incarico alla retina dell'occhio di chi guarda, il fonderli insieme. Questi due metodi, che sembrano tanto differenti, non differiscono in sostanza fra loro che per *un più* e per *un meno;* perchè anche nella miscela che si fa di due o più colori sulla tavolozza, le particelle dei colori componenti rimangono intatte, sebbene minutissime; laddove esse sono più grandi e

(1) De Rossi, «Bull. Crist.», 1873, pag. 21.

(2) «Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma», 1910, pag. 267.

(3) Lanzi, *St. Pittorica*, ecc., I, 153.

però più visibili, quando separate si pongono accanto l'una all'altra sulla tela. Tanto nell'uno quanto nell'altro tocca all'occhio di fondere le luci, che gli vengono dai colori *mescolati sulla tavolozza*, o *messi accanto sul quadro*, solo che nel primo metodo il suo lavoro, per così dire, è reso più agevole. Ne segue per conseguenza che un quadro dipinto nella seconda maniera vorrà una maggior distanza per essere veduto, e tanto maggiore quanto più grandi saranno i punti o le macchie. Tra i suoi vantaggi v'è di fornire colori molto più intensi e brillanti, perchè ingenera l'addizione di due luci, mentre la semplice miscela sulla tavolozza agisce per assorbimento, sottraendo luce (fig. 73).

73. — La prima lezione.

Impressionismo e Divisionismo. - Questo secondo metodo, ora tanto in voga, iniziato dai cosidetti macchiaioli fiorentini fin dal 1870, prese il nome in Francia d'Impressionismo dal titolo *Impression*, che Claudio Monet avea dato nel 1874 ad un suo Tramonto, dipinto in tal maniera [1]. La divisione poi in tanti piccoli punti suggerì ai francesi il nome di *pointillistes*, e a noi quello di *divisionisti*, per gli artisti seguaci di quest'ultima trasformazione della

[1] Edoardo Manet, m. 1883, colla sua famosa Olimpia del Museo del Lussemburgo, è stato il portabandiera dell'impressionismo in Francia. Su Claudio Monet v. VITTORIO PICA in « Emporium », XXVI, pag. 245.

tecnica del dipingere (1). Su questa tecnica stessa è fondato il sistema della tricromia e della fotografia a colori. La vera critica, fra le tante mosse a questo sistema, si è l'avere scambiato il fine per il mezzo. Tutti preoccupati i seguaci di questa maniera nel rendere il meglio possibile l'impressione, dimenticano tutte le altre qualità che debbono essere curate in una vera opera d'arte.

Un'altra maniera affine alle precedenti, atta a produrre un effetto di mescolanza di luci nell'occhio, è quella di applicare il colore con abbondanti pennellate, con colpi di spatola rilevati e strisciati. In tal modo le parti sporgenti delle striscie riflettono luce più bianca, gl'interstizî rimandano luce fortemente colorata, e le due luci, fondendosi sulla retina, dànno maggiore naturalezza al colorito (2). Vedi, p. es., il quadro del Velasquez rappresentante il busto di un frate morto, della Pinacoteca di Brera a Milano, e parecchi autoritratti agli Uffizi (Firenze).

II. **Pittura con colori solidi, naturali o artefatti.** — A questo secondo genere, che meno comunemente è detto pittura, e che ha nomi particolari e proprî per ciascuna specie, appartengono il musaico, lo smalto, il vetro colorato, il pastello, il tessuto o l'arazzo, il ricamo.

Il Musaico, nome di origine non ancora definita, e di un uso relativamente tardo (3), a seconda della diversa materia che viene in esso adoperata, si divide in tre specie: cioè in *marmo* o *pietra dura;* in *legno*, che riceve il nome speciale di *tarsia,* in *smalto duro* (tagliato o filato).

I. **Musaico in pietra.** — Ogni sorta di pavimento, in cui entrasse la pietra od il marmo, fu detto dagli antichi *lithostrotum* (λιθόστροτον). In Roma, secondo Plinio, sarebbe stato introdotto ai tempi di Silla (4). Quando poi in tempo, che non è

(1) Questa tecnica venne talora applicata anche dai sommi artisti antichi in quelle parti in cui loro importava di dare maggior vivacità al colorito. Essi lo fecero per pratica, e senza darvi l'importanza di una tecnica speciale. Così, p. es., il Tiziano.

(2) Guaita, op. cit., pag. 107, 122.

(3) Alcuni archeologi hanno tentato di riconnettere tal nome con quello di *Musa*. La prima volta però che apparisce nella tradizione scritta è in Sparziano nella *Vita di Pescennio Nigro*, 6, 8.

(4) *H. N.*, 36. 64. Di questa specie di musaico vorrebbe il Marucchi (in « Dissertaz. della Pont. Acc. Rom. di Archeol. », 1910, pag. 162), fosse esempio quel tratto da lui scoperto in una casa della Piazza Cortina in Palestrina, che sarebbe appunto quello accennato da Plinio come fatto fare da Silla.

facile esattamente stabilire, si usò una rivestitura in pietruzze o in altra materia per ornamento dei muri o pareti, specialmente curve (absidi) e vôlte di una stanza, si diede ad essa il nome di *museum*, *musivum*, *musium*, contraddistinguendolo da un simile lavoro usato per i pavimenti, detto, secondo il genere diverso di lavoro, *opus tessellatum* e *pavimentum vermiculatum*. Ma in tempi posteriori il nome di musaico fu applicato anche ai lavori in pietra usati per i pavimenti.

a) L'*opus tessellatum* era formato di dadi regolari di pietra di vario colore, più o meno grandi, a seconda della minore o maggiore finitezza del lavoro, disposti in un medesimo piano e sempre in linee *orizzontali* e *verticali*. Si disse *tessellatum* da *tessera* (τέσσαρα), cioè piccolo quadrato [1].

b) Il *pavimentum vermiculatum* [2] è formato di pezzi di pietra o d'altro di forme varie, spesso curvi o rotondi, disposti in linee asimmetriche, sinuose, per formare figure o fondi del pavimento, e pigliano quindi per la loro sinuosità la forma di vermi, donde il nome. Divenne questo in appresso una vera opera di pittura, e venne lavorato in piccoli quadri, e incastrato (d'onde il nome di ἔμβλημα) nei pavimenti, nei muri, nei mobili, nei sarcofagi. Il lavoro veniva eseguito sopra una lastra, generalmente di marmo, liscia ed oliata, incassata in una cornice di legno. Riempita questa di mastice dello spessore di 2 centimetri circa, il mosaicista affondava in esso i diversi cubetti, secondo il disegno stabilito. Terminato il lavoro e disseccato perfettamente il mastice, si toglievano la cornice e la lastra di marmo del fondo, e si incastrava nella cavità del muro, già precedentemente preparata (fig. 74).

c) L'*opus o pavimentum sectile* è una sorta d'intarsio consistente in un insieme di piccole piastrelle *(parvulae crustae)* di marmo o d'altra pietra, fissate o alle pareti o al pavimento con colla. Corrisponde in qualche modo al musaico moderno fiorentino, che dicono di commesso, di cui dirò in appresso. Rozzo da principio e con piastrelle irregolari, vennero poi queste nel tempo imperiale prendendo forme geometriche, di triangolo *(trigoni)*, di quadrati *(abaci quadrati)*, di rombi

(1) Le tessere nell'epoca classica erano alquanto più piccole. Anche nel musaico cristiano vanno diventando sempre più grandi, così mentre a Ravenna sarebbero, secondo il Tezier, di 0,003, a S. Giorgio di Tessalonica invece di 0,005.

(2) Detto anche *crustae* o *emblema vermiculatum*, mai *opus*.

(rhombi), esagoni *(favi)*, di stelle *(scutulatum)*, di spighe *(spicatum)* (1). Fu adoperato soprattutto per disegni ornamentali, ma qualche volta vi si rappresentarono figure di animali e di

71. — Opus vermiculatum. *(Cliché R. P. Scaglia).*

uomini ed anche delle scene. Esempi se ne hanno tuttora nella casa dei Flavi al Palatino, nelle *tabernae* presso la Basilica Emilia nel Foro Romano, ristorato con laterizi in epoca più

(1) Non si confonda poi coll'*opus spicatum* laterizio, di cui appresso in Tecnica architettonica, pag. 228.

bassa, nelle celle della casa delle Vestali, e nel *Calidarium* delle Terme Diocleziane (Santa Maria degli Angeli, sala rotonda d'ingresso).

d) L'*opus alexandrinum* ebbe tal nome, perchè inventato ad Alessandria e non già perchè Alessandro Severo l'introducesse in Roma. È una specie di *opus sectile*, che non ammette che due specie di pietre, cioè il porfido violetto-porpora d'Egitto e il verde di Licaonia, ma fino all'epoca bizantina fu poco usato in Italia.

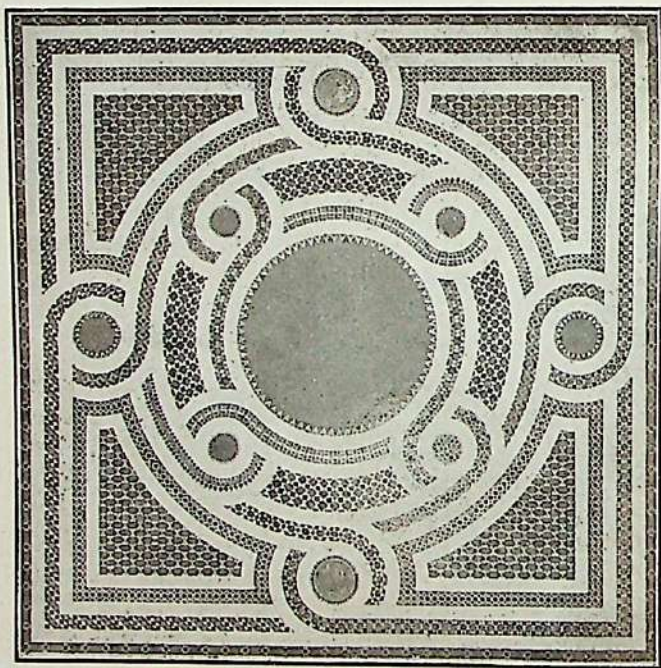
e) Il lavoro cosmatesco. Simile all'*opus tessellatum* è il musaico dei marmorari romani dei sec. XI-XIII, chiamati impropriamente cosmateschi, che seguirono in gran parte le tradizioni classiche, ed adoperarono, per materiali, marmi tolti ad antichi edifizi. I più antichi loro lavori erano con dadi di marmi e pietre (generalmente porfido, basalto, serpentino, rosso antico e giallo) (1), poi vi mescolarono lo smalto. Nelle opere dei Vassalletti lo smalto è di quattro colori soltanto, bianco, rosso, oro, azzurro cupo, quasi nero, che si raggruppano in disegni chiari e regolari, a stella o a poligono, a netta disposizione geometrica e si susseguono, scambiando qualcuno dei colori, in modo che il musaico prende toni successivamente cangianti. Tale tipo, scrive il ch.mo Giovannoni, si ritrova in modo costante nei musaici delle opere dei Vassalletti ed in essi soltanto (2) (fig. 75).

I marmorari romani ornarono dei loro musaici altari, amboni, candelabri pasquali, pavimenti, sepolcri, plutei per *scholae cantorum*, architravi, colonne, tabernacoli, cattedre. Lavorarono anche opere figurate, come il musaico, rimesso alla luce, in S. Maria in Araceli (3), le lunette dei monumenti sepolcrali del Card. Consalvo in S. M. Maggiore e del vescovo G. Durante in S. Maria sopra Minerva.

(1) Che nei primi musaici non fosse adoperato lo smalto appare evidentemente da alcuni altari di quest'epoca, p. es. quello di Santa Maria in Cosmedin in Roma colla epigrafe di *Alfanus* morto nel 1130, l'altro di Ferentino che porta una iscrizione di Pasquale II (1099-1118) e il nome dell'artefice *Paulus* (se veramente la parte superiore fa un tutt'uno col resto dell'altare), un terzo nel sotterraneo di S. Maria in via Lata, che il Rohault de Fleury attribuisce ai sec. XI-XII. E a questi si può unire quello trovato a San Marcello al Corso in Roma (Vedi Pasqui, in « Notizie Scavi », 1909, pag. 224), e quello di S. Lorenzo in Lucina di Pasquale II (Vedi *Studi Romani*, I, pag. 53).

(2) « L'Arte », di A. Venturi, 1908, pag. 587. « Opere dei Vassalletti Marmorari ».

(3) Vedi « Emporium », nov. 1910.

f) Il musaico di commesso in marmo è una specie di *opus sectile*, come dicemmo. Secondo il Lanzi (¹) sarebbe nato a Pavia, dove la Certosa n'è piena. Firenze ne vide le primizie sotto Cosimo primo. Consiste questo nel rappresentare una figura o storia qualsiasi, con tre o più sorta di marmi, bianco, livido, bigio e talora rosso e nero. Fatto il cartone con le medesime tinte che i marmi, si vengono questi tagliando nella forma corrispondente al loro colore nel cartone; indi messi

75. — Lavoro cosmatesco. (Roma, Ch. di S. Crisogono).

insieme, l'artista, con un pennello, temperato di nero, tratteggia e profila dove sono gli scuri, nel medesimo modo che contorna, tratteggia e profila con la penna una carta che avesse disegnata di chiaroscuro. Fatto ciò, lo scultore viene incavando coi ferri tutti quei tratti e profili che il pittore ha fatto. Finito questo, si murano ne' piani a pezzi a pezzi, indi con una mistura di pegola nera bollita, o asfalto, o nero di terra, si riempiono tutti gli incavi, che ha fatto lo scalpello, e poi

(¹) *Storia pittorica d'Italia*, Milano, 1825, I, 327.

che la materia è fredda e ha fatto presa, con pezzi di tufo vanno levando e consumando ciò che sopravanza, e con rena, mattoni e acqua si va arrotando e spianando tanto, che il tutto resti ad un piano, cioè il marmo stesso ed il ripieno. In tal modo è lavorato in gran parte il pavimento della cattedrale di Siena [1]. (Vedi fig. 76).

II. **Il musaico di commesso in legno o tarsia** è molto simile al precedente, se ne togli la materia. Si usò dapprima di formarlo di piastrelle di legno, di ebano per il nero e di avorio per il bianco. Verso la metà del sec. XV si tinsero in varî colori le piastrelle stesse del legno, e l'invenzione pare si debba a fra Giovanni Veronese, che si servì a tale effetto di tinte bollite e di olî penetrativi. Così si ebbero le varie gradazioni di colori e si potè con essi eseguire disegni di prospettiva e poi anche di figura, e se ne ornarono mobili, specialmente i postergali dei cori di chiese, come, p. es., quello di Monte Oliveto, opera di fra Giovanni da Verona, l'altro di S. Domenico in Bologna, il vecchio coro di Santa Giustina in Padova e gli armadî della sagrestia nuova di Santa Maria del Fiore a Firenze (fig. 77).

76. — Musaico di commesso. *(Fot. Alinari).*

III. **Musaico in smalto.** — La vera pittura, che, con colori solidi, sostituisce, con grande vantaggio per la sua stabilità, quella eseguita con colori stemperati in qualche liquido, è il musaico in smalto, il vero *opus musivum*, e che meritamente viene chiamata la pittura fatta per l'eternità. Ad esso dob-

(1) Alcune parti, le più antiche, sono graffite nel marmo, riempiti i solchi di stucchi, altre invece con marmi di commesso.

biamo se oggi possiamo ammirare ancora le grandi composizioni, che adornano le absidi delle basiliche romane, delle pareti, delle cupole di Ravenna, di S. Sofia di Costantinopoli e di molti altri edifici cristiani.

Lo smalto, oltre gli elementi chimici, che ne formano la pasta vitrea, viene combinato con diversi ossidi metallici, che gli dànno la varietà dei colori. Esso viene adoperato in due modi, o *duro,* o *fuso.*

77. — Tarsia. *(Fot. Alinari).*

Il duro o è tagliato colla martellina e arrotondato, se occorra, sulla ruota, in piccoli cubi, che si assottigliano nella parte incastrata nel cemento, onde dicesi *tagliato*, o è ridotto, per azione di una fiamma, in sottilissimi fili, onde vien detto smalto *filato*. Il primo serve per lavori di grandi dimensioni da vedersi a distanza, l'altro per oggetti piccoli, come, p. es., quadri detti di cavalletto.

Per lo smalto tagliato, preparata che sia la parete da ornare con diversi strati di calce e di piccoli frammenti di marmo, l'uno più fine dell'altro, vi si stende il cemento o bettone, come lo chiamano, che deve ricevere i piccoli cubi. Trattandosi di lavoro di minor mole, su questo bettone ancor fresco, disegnavano gli antichi artisti, in rosso o in altro colore le figure e gli ornati voluti (1). Indi, seguendo

(1) Così, p. es., fu eseguito un musaico in una vôlta di arcosolio del cimitero di Pretestato. Vedi KANZLER, in «Nuovo Bullett. d'Arch. Crist.», 1898, pag. 209. Le osservazioni che contro tal fatto muove il DIEHL (op. cit., pag. 188) non hanno valore, come osserva anche il P. SCAGLIA in *Notiones Archeol. Crist.*, volume 2°, parte 3ª, Roma, 1911, pag. 187.

tale tracciato venivano colle dita sovrapponendo e calcando i cubetti dei varî colori dal disegno richiesti, collocandoli talora, non in un piano parallelo alla parete, ma con diverse inclinazioni, in modo da ottenere un grande movimento di luci e di colori.

Ma nelle grandi composizioni è molto probabile che i musaici venissero preparati antecedentemente nelle officine, come ora si usa, sopra canovacci disegnati a colori. Nel musaico moderno la copia del cartone originale viene tagliata in pezzi, e ciascuno di essi affidato ad un particolare compositore. Il quale, tenendo innanzi uno schizzo a colori, viene a seconda di questi incollando sulla carta i cubetti dei colori corrispondenti in modo che la frattura di essi rimanga all'esterno, onde meglio rifletta la luce. Finite che sieno in tal modo tutte le parti e riunite, vengono applicate sulla parete, già preparata a tale scopo. Indi, per mezzo di lavaggi, tolta la carta, si avrà riprodotta la composizione in musaico.

Il *musaico filato* ha una tecnica alquanto differente. In una tavola, generalmente di marmo nero, incavata di un centimetro, salvo la cornice, viene colato il gesso in modo da ottenere di nuovo il piano primitivo. Indurato il gesso, vi si disegna sopra il soggetto che si vuole, indi, a seconda del disegno, si viene collo scalpello togliendo il gesso in quella parte che si vuole lavorare e si riempie di mastice molle, dentro il quale con una specie di pinzetta s'infiggono i fili dei varî colori richiesti dal soggetto. E poichè i fili non sempre hanno la misura richiesta dal disegno, si vengono assottigliando, secondo il bisogno, col calore di una fiamma. Terminato il lavoro, si tolgono le piccole scabrosità, appianandolo in modo da rendere l'illusione di una pittura ad olio, se il lucido soverchio non lo impedisse.

Nel musaico tagliato antico è generalmente povera la gamma dei colori adoperati; pur nondimeno nel volto dei profeti dei musaici di Ravenna, or ora ricordati, il Ricci [1] ha contato fino a 14 graduazioni di toni. Molto più ricca è la gamma del musaico moderno. L'officina vaticana dei musaici ne possiede ben 20.000 specie. Per i cubi dorati o argentati dell'arte bizantina, il metallo non faceva parte della massa,

[1] *Ravenna* (in *Italia Artistica*, Bergamo, 5ª ediz., pag. 19).

ma era collocato in foglia sottilissima sullo smalto e ricoperto di una pellicola di vetro bianco [1].

Lo smalto fuso opaco [2], adoperato per oggetti di arte, fu conosciuto anche dagli antichi, in oriente dagli Assiri e dagli Egizi [3] e in occidente dai Greci nell'età alessandrina, e tornato poi in uso nelle età paleo-cristiana [4], bizantina, barbarica [5], e nelle seguenti.

Tra le tecniche conosciute la più antica sembra sia quella, che i francesi chiamano smalto *champlevé*, cioè ad *incavo* od *a taglio risparmiato*. La pasta vitrea composta di ossidi metallici viene distesa a riempire, secondo un prestabilito disegno, le parti già incavate di una lastra di metallo. Così pare fosse eseguito lo smalto dell'altare di Santa Sofia a Costantinopoli.

Alquanto più recente è l'altro dello smalto, detto dai francesi *cloisonné*. La massa fusa nelle tinte più delicate è introdotta negli alveoli, formati da giri sottilissimi di fili d'oro e che rimangono visibili e segnano i profili del disegno. Pare certo che dalla Persia apprendessero i Bizantini tale arte, che poi perfezionarono grandemente. A tale tecnica appartiene la celebre croce di smalto, della fine del sec. V o principio del VI del tesoro di *Sancta Sanctorum* in Roma [6].

Verso il sec. X quest'arte si viene grandemente sviluppando. Sulla sottile lamina d'oro o di elettro (miscuglio d'oro e d'argento) l'artista traccia con una punta la figura. Tale disegno gli serve di guida per la posa dei piccoli fili d'oro, che salda nel fondo della placchetta. L'altezza di questi fili varia, secondo lo spessore dello strato di smalto da collocarvi.

[1] Il fondo dorato prevale circa la metà del secolo VI a Ravenna, mentre quello in argento apparisce a S. Sofia e nel convento di S. Caterina sul Sinai. — DIEHL, op. cit., pag. 188.

[2] Del trasparente, essendo un puro mezzo per preservare degli oggetti, come, p. es., le terrecotte, quale usavano i Della Robbia, non occorre qui parlarne.

[3] Si ricordino le tavolette assire e la grande quantità di piccole figurine smaltate rinvenute nelle tombe egiziane.

[4] Vedi DE ROSSI, *Roma sotterranea*, pag. 508, 600.

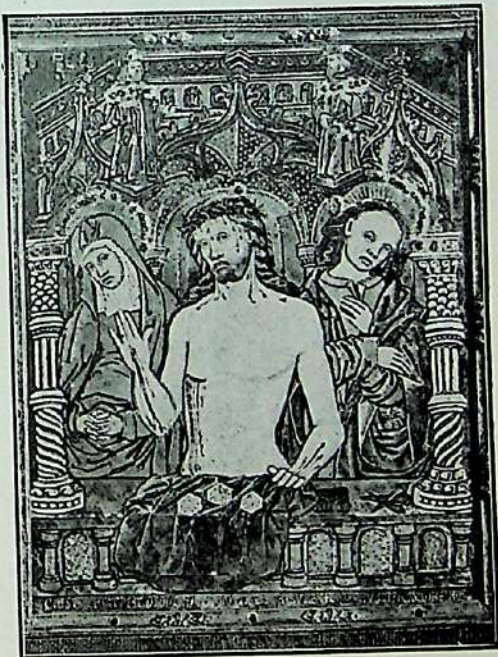
[5] Non solo la rozzezza del lavoro ma anche la diversità degli oggetti costituisce la differenza tra lo smalto bizantino ed il barbaro. Questo veniva adoperato per istrumenti ed oggetti di uso personale, spade, corone, mobili. Così la spada di Childerico, le corone votive visigotiche del tesoro di Guarraxar, l'Evangeliario di Teodolinda a Monza.

[6] GRISAR H. S. J., *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum*, Freibourg, 1908.

La maggiore sottigliezza di questo, fino a mezzo millimetro, distingue le opere del X e dell'XI sec. da quelle della decadenza [1]. In questi alveoli si colano le paste vitree variamente colorate, conforme al disegno. Secondo la differenza di fusibilità di queste mescolanze e del tempo di cottura, si ottenevano i toni differenti del colore, dovuti spesso, specialmente per le carni, più al caso che a magistero di arte. Poi lo smalto veniva polimentato per farne risaltare il disegno e dargli il lucido brillante.

78. — Smalto. *(Fot. Alinari)*.

Una tecnica più fine ed artistica s'inventò, circa il sec. XV, a Limoges in Francia, onde venne in voga lo smalto limosino. Sopra una piastra di rame non lisciata, lo smaltista tracciava con l'ago il contorno di una figura. Di poi la ricopriva di una leggerissima pasta vitrea di smalto trasparente, indi cominciava a colorirla. I contorni del disegno, già tracciati coll'ago, erano ricoperti di smalto di colore scuro. Le vesti poi, il cielo, il fondo e gli accessori erano resi con varî colori secondo il bisogno, e questo smalto a colori si deponeva negli interstizi, indicati dalle linee di smalto oscuro, antecedentemente disegnate in modo da formare come tante piccole chiusure, e disimpegnavano così lo stesso ufficio che le linee metalliche nelle opere di smalto ad incavo o *champlevé*. Mancavano però ancora le ombre, le quali erano ottenute colla maggiore o minore spessezza dello smalto. Difatti le carnagioni, prima disegnate con smalto violetto oppure oscuro,

[1] Diehl, op. cit., pag. 643. Anche la gamma cromatica si arricchisce in questo tempo, ed è più abile la fusione.

erano in seguito rilevate con strati più o meno leggeri di smalto bianco; si badava a rilevare le parti ossee o muscolose della faccia e del corpo. Oltre a questo processo, generalmente adottato, ciascun artista aveva qualche particolar maniera di disegnare prima, e poi di colorire e di rendere lo smalto più o meno lucido (1) (fig. 78).

I vetri figurati a colori sono una diversa forma del musaico a smalto. Anche in essi viene adoperata la pasta vitrea e gli ossidi metallici per i diversi colori (2); ma mentre lo smalto è opaco, il vetro colorato è trasparente; quello è adoperato in forma di piccoli cubi o fili, in questo i vetri sono piccole piastrelle di forme diverse. Fatto il cartone della composizione della stessa grandezza, di cui deve venire il vetro, e coi medesimi colori, se ne fa un calco. Il cartone viene conservato; e il calco invece viene posto in una intelaiatura trasparente. Indi il calco è tagliato man mano in tanti pezzi o calibri, quanti sono i colori diversi, e, secondo la forma di essi, taglia l'artista altrettanti pezzi di vetro, corrispondenti a ciascun calibro pel colore, ma di misura alquanto più ampia, onde ciascun pezzo possa dipoi venire incastrato nella doppia striscia di piombo, che dovrà unire i singoli pezzi. I vetri colorati sono di due specie: la prima di quelli, in cui tutta la massa della pasta vitrea è colorata; l'altra di quelli, che diconsi doppi, cioè colorati solamente alla superficie; alcuni da una sola parte, altri da tutte due (3). Uniti tutti insieme i calibri per mezzo delle striscie di piombo, l'artista vi esegue sopra a colori il disegno del cartone. Indi si smontano i singoli pezzi dal piombo, e i vetri sono messi nel forno, dove la cottura fisserà definitivamente il colore sul vetro. Il che eseguito, e rimontati i pezzi col piombo, si avrà terminata l'opera d'arte.

(1) Di smalti, eseguiti con tale tecnica, ne possiede grande quantità il Museo Vaticano, dei quali ne fece il catalogo Mgr. BARBIER DI MONTAULT, *La Bibliothèque Vaticane et ses annexes*, Roma, 1868. Vedi anche il ch.mo STORNAIOLO, *Il trittico a smalto donato a Leone XIII nel 1888*.

(2) Generalmente gli ossidi sono in piccola quantità. Il cilestro, p. es., si ottiene coll'ossido di cobalto, il violetto con quello di manganese, il giallo coll'ossido d'argento o con l'antimonite di piombo, il rosso con una mescolanza di ossido di rame, di ferro e di manganese, ecc.

(3) La ragione di questa diversità sta nel potere con tal mezzo ottenere colori delicatissimi, giacchè togliendo collo smeriglio, o in altro modo, alcune parti della lastra superiore, si viene a diminuire più o meno l'intensità dei colori, come invece, combinando due lastre colorate, del medesimo o di diverso colore, si ottengono effetti di luce più potenti e più varî.

Vetri colorati si usarono a Pompei e ad Ercolano. Da un passo di Prudenzio ([1]) vorrebbero alcuni dedurre che l'antica basilica di S. Pietro avesse avuto vetri colorati, ma l'espressione del poeta può essere interpretata altrimenti, come ugualmente dubbia è l'altra che riguarda la basilica di S. Paolo. È certo però che negli inizi del sec. IX, ai tempi di Leone III (795-816) vi erano in S. Pietro alcune finestre con vetri colorati ([2]). Nel 1905, nell'interno della chiesa di S. Vitale in Ravenna, fu rinvenuto un cumulo di frammenti di vetri colorati, che si crede appartenessero alle finestre del sec. VI. Essi sono mirabili per la bellezza dei colori. Ma lo sviluppo di quest'arte, specialmente dei vetri figurati per le finestre degli edifici, deve ascriversi al sec. XIII ([3]). Da questa epoca fino al sec. XVII fu più o meno coltivata; ma riprese nuovo vigore nella seconda metà del sec. XIX ([4]).

Vetri dal fondo dorato e figurato. — Tra la metà del sec. III e quella del sec. IV (250-350) prese, in Roma soprattutto, sviluppo l'arte di dorare il fondo e talvolta anche le pareti di vasi di vetro. Il processo di fabbricazione è quanto mai semplice. Una sottilissima foglia d'oro, tagliata in modo da rendere una composizione figurata, più o meno complessa, veniva collocata fra due lastrine di vetro del fondo, saldate di poi al forno. Talvolta l'oro era leggermente ombreggiato, o lumeggiato da colori, o si faceva di un colore leggermente nerastro una delle due lastre per farne risaltare l'oro.

Tale genere di lavoro di origine forse pagana, come l'indicherebbero le figurazioni di soggetti mitologici ([5]), fu certo grandemente adoperato dall'arte cristiana, come lo prova il

([1]) *Peristephanon*, hymn. 12, v. 39. *Omnicolor vitreas pictura superne tinguit undas*. Ivi, v. 53. *Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus*.

([2]) Ed. Duchesne, *Libr. Pontific.*, II, pag. 10.

([3]) Springer, *Manuale di storia dell'arte*, 2, 1ª ed. 386. Al sec. X appartengono le finestre istoriate del duomo di Reims, all'XI quelle del duomo di Augusta, al XII delle Cattedrali di Chalons-sur-Marne, di Mans, d'Angers, di S. Remigio di Reims; al XIII di Poitiers, di Chartres, di Bourges; al XIV di S. Ouen di Rouen, di S. Nazario di Carcassona, della Cattedrale di Beauvais; al XV quelle di Santa Maria del Popolo, opera di Guglielmo di Marsiglia sotto Sisto IV.

([4]) Ricordo i vetri dipinti, ora distrutti, della chiesa di S. Paolo fuori le mura, quelli del palazzo del Trocadero a Parigi, ecc.

([5]) P. es. Achille e Deidamia, le fatiche d'Ercole, Ercole e Minerva, le tre Grazie, Cerere, Plutone e Serapide.

gran numero di tali vetri dorati, trovati nei cimiteri cristiani, con rappresentazioni cristiane (1). Non vi mancano anche quelle di genere, come scene campestri, animali, caccie, mestieri. La più comune è quella che rappresenta due sposi soli, o con uno o due figliuoli, e raramente tre o quattro.

Vetri dorati e graffiti. — Nei secoli XIV e XV risorse in Italia l'arte dei vetri dorati, con una tecnica alquanto differente dall'antica. Applicata una foglia d'oro sopra il vetro per mezzo della chiara d'uovo, si eseguiva il disegno con una punta, indi si colorava il rovescio di nero o di azzurro marino, ecc. La difficoltà di tal lavoro sta nel fatto, che non ammette pentimenti e correzioni. Verso la fine del sec. XV la tecnica dei vetri dorati va perdendo la semplicità primitiva: la pittura sotto vetro, con uso di tutte le tinte, sostituisce sempre più l'oro a graffito, il quale non è adoperato se non per lumeggiare qualche particolare.

Il Pastello è un rocchetto formato di terra pipa finissima e di una materia colorante, col quale il pittore, senza adoperare materia liquida, colorisce sulla carta le figure. Ve ne sono tanti, quanti i colori che possono servire. Il colore sulla carta si distende e impasta collo sfumino e colle dita. Questo metodo di dipingere ha il vantaggio che il colore, libero dall'ostacolo del glutine, che ne ritarda la velocità di propagazione, si riflette prontamente e la pittura riesce più chiara e più viva. Occorre però una grande abilità e sicurezza di mano nel pittore, perchè in tal genere, più che in altro di pittura, rimane visibile la traccia della ripetizione incerta, del *pestato*, come dicesi, così disgustoso in genere, ma sommamente dove si possa arguire una spontaneità mancata nell'artista. Oltre di che, il colore smosso collo sfumino o colle dita, dalla disposizione naturale, presa nell'adagiarsi sul vellutato del fondo, crolla più facilmente, dove fu troppa l'insistenza a sovrapporre colori e più forte il pestare; e perde della vivacità del tocco per la diversa direzione molecolare, risultante dall'uso dello sfumino e delle dita (2). La pittura

(1) I soggetti appartengono la maggior parte alla storia dell'antico testamento, e risentono evidentemente l'influsso delle pitture cimiteriali e dei sarcofagi. Una serie speciale raffigura Cristo o la Vergine, o alcuni Santi, come gli apostoli Pietro e Paolo, S. Agnese, S. Lorenzo, ecc.

(2) PREVIATI, *Tecnica della pittura*, pag. 140 e seg.

a pastello prese voga sulla fine del sec. XVII. Fra i più grandi artisti del genere vanno ricordati l'Holbein, Rosalba Carriera, La Tour, ecc. (1).

Tessuti e ricami. — Ultimo genere di lavoro artistico, che può ascriversi alla tecnica della pittura, è costituito dai tessuti e dai ricami. Amendue infatti furono dai Latini chiamati *pictura textilis* i primi e *acu pictura* o *acu pingere* (2) i secondi. Il tessuto, qualunque ne sia la materia, viene eseguito col *pettine* e col *telaio*, e il disegno è lavorato contemporaneamente al fondo della stoffa. Il ricamo è eseguito coll'ago in seta od altro, su stoffa già lavorata a parte, e, meglio del primo, merita il nome di pittura. Sebbene lavori affatto distinti, pure non è facile rilevare dai testi letterari degli antichi scrittori, quando si tratti dell'uno e quando dell'altro. Conosciuti entrambi fin dalla più alta antichità vengono ricordati nella Bibbia (Esod., 26, 36-39), in Omero (*Iliade*, 3, 125), in Plauto (*Pseud.*, I, 2, 12), in Virgilio (*Georg.*, 3, 25), in Catullo (Carme 64, v. 50), ecc.

Il tessuto istoriato, detto nel sec. XV *arazzo*, dalla città d'Arras in Francia, dove in tal tempo singolarmente fiorì, fu usato dagli antichi, come il ricamo, tanto come veste personale, quanto come ornamento di mobili, di pareti, di altari, come cortine, portiere, tende da teatro, tappeti da piedi. Si lavorò in lino, in lana, in seta e oro, vellutato e raso, ad alto e basso liccio, a varî colori, con disegni geometrici, floreali, con figure animali, umane, con scene intere.

Le vesti con ricchi ricami, specialmente figurate, furono di moda nella Grecia antica fino al sec. V a. C. Poi si preferirono vesti di un sol colore, tutt'al più listate, nelle estremità, di colori diversi; lasciando le ricamate alle cerimonie del culto e per le statue degli Dei. Ma, nell'età di Alessandro Magno, ecco tornare esse di moda, sia con disegno di ornato che di figura. In Roma il ricamo fece sfoggio nelle *tunicae pictae* e nelle *palmatae* dei trionfatori e di Giove e fiorì nell'impero specialmente sotto Aureliano e Diocleziano. Nell'età bizantina tornò a fiorire nelle vesti liturgiche e negli ornamenti di chiese, e, insieme col tessuto, nelle vesti di uso

(1) H. Macfall, *The french Pastellist of the Eighteenth Century*. Macmillan, London.

(2) Detto anche *opus phrygium* o *plumarium*. Di questi due nomi, di origine manifestamente ben diversa, alcuni credono che il primo volesse indicare il ricamo a punta incrociata, e l'altro quello a punta piatta.

civile con rappresentazioni geometriche, di animali, di figure, di scene [1] così complesse che uno scrittore dell'epoca [2] graziosamente osservava sembrare quelli, che le indossavano, piuttosto pareti che persone ambulanti. Degli ultimi secoli del medievo non si hanno che scarse notizie. Stoffe ricamate servirono ad ornare le pareti delle sale dei palagi signorili e per vesti liturgiche [3]. Ma già dalla seconda metà del dugento tornano di voga, e Nicolò IV ne donò a S. Pietro in Vaticano e ad Assisi, e alla cattedrale di Ascoli diede quel famoso piviale che prima fu sottratto e poi ridonato all'Italia; e simili doni fece poi Bonifacio VIII alle medesime chiese [4]. E quest'arte continuò a vivere nel rinascimento nelle vesti signorili, ma soprattutto nelle vesti sacre e negli ornamenti, di cui hanno tesori le principali chiese di Europa. Accanto al ricamo si sviluppò quella dell'arazzo [5], soprattutto per ornamento di mobili e di pareti e basti ricordare, per tutti, i famosi arazzi vaticani, di cui diede i cartoni Raffaello di Urbino (fig. 6 e 40).

C) Architettura.

Tre diverse categorie di forme si distinguono in un edificio, rispondenti al triplice scopo che ha l'arte architettonica, che è di dare ad esso *solidità, convenienza, espressione* [6]:

a) La prima categoria è costituita dalle *Forme di costruzione,* che determinano i membri e gli organi di un edificio ed hanno per iscopo la sua solidità. Queste, o realmente adempiono all'ufficio, che hanno, di sostenere, e chiamansi *forme* di *struttura reale*, p. es., le colonne che sorreggono sopra di sè un arco, quali appariscono negli edifici sacri bizantini del v secolo; o fingono di sostenere, come le colonne riportate in facciata, p. es., di un palazzo (v. fig. 58), e diconsi forme di *struttura fittizia;* o hanno mutato il loro primo ufficio,

(1) Vedi in fine il *Prospetto metodico* « Arte Bizantina ».

(2) San Asterio in *Hom.*, I (« Patr. Grec. », vol. 40, col. 163).

(3) Al secolo XI si attribuisce ora la celebre Dalmatica detta di Carlo Magno, del tesoro di S. Pietro in Vaticano.

(4) VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, 1049. MICHEL, *Histoire de l'arte*, III, 955.

(5) VENTURI, op. cit., V, 1061. MICHEL, op. cit., III, 443.

(6) V. CLOQUET, *Essai de classific. et d'appréc. des formes*, in « Compte Rendu del Congr. Catt. », Bruxelles, 1894. - Per la bibliografia veggasi in fine.

come il timpano, proprio delle fabbriche a tetto spiovente, usato invece come ornamento di finestre, e diconsi forme di *struttura trasposta* [1].

b) La seconda, dalle *Forme di convenienza*, che rispondono alla destinazione dell'edificio, e determinano le grandi linee di esso, soprattutto della pianta. Così la forma circolare od ellittica per un edificio, destinato a rappresentazioni.

c) La terza, dalle *Forme di espressione*, che rispondono alle idee, che vogliansi esprimere coll'edificio, e modificano le due forme sopraccennate. Di queste alcune possono dirsi *simboliche*, p. es. la forma di croce delle chiese cristiane [2]; la gravità e serietà delle linee e dei membri architettonici per un palazzo destinato all'amministrazione della giustizia. Altre invece sono puramente *decorative*, e formano come l'anello di unione tra l'architettura, la scultura e la pittura. Le forme decorative sono tolte: o dall'imitazione delle *industrie umane*, come vasi, candelabri, ecc., che adornano le facciate degli edifizi sacri o civili, o dalla *natura inorganica*, come stelle, raggi, rupi, nuvole, o dalla *vegetale*, come piante, fiori, o dall'*animale*, come aquile, leoni, ecc., o dalla *figura umana*, come le Cariatidi, i Telamoni, ecc.

Dalla diversità delle tre forme ora accennate nacque la varietà degli stili architettonici. Il greco-romano ed il gotico si distinguono fra loro, soprattutto per le forme costruttive e di convenienza; da quelle invece di espressione traggono specialmente le loro caratteristiche il dorico, lo ionico, il barocco.

Lo studio delle forme costruttive, che interessano la solidità dell'edificio, è da lasciarsi ai competenti della materia, che sono gl'ingegneri e gli architetti. Lo studioso d'arte se ne occuperà solo, in quanto esse hanno relazione colle forme di convenienza e di espressione, dànno origine a stili diversi, e sono un indizio del tempo dell'opera d'arte. E solo sotto questo rispetto se ne dà qui un brevissimo cenno. Delle altre due tornerà più opportuno parlarne in seguito, nella Critica stilistica e tecnica.

[1] Saranno trasposte tutte quelle che, nate per una materia, p. es. il legno, furono poi adoperate in una altra, p. es. la pietra. Così gli architravi, i frontoni, i fregi (metope, triglifi) nati, secondo pensano molti, per la struttura in legno degli antichi templi, furono poi fatti in pietra a servigio dei medesimi.

[2] Vedi Ermeneutica, p. 146-147.

Forme costruttive. — Le forme costruttive sono dipendenti in parte dalla *materia* che vi si adopera, e dalla *varia maniera* con cui sono lavorate.

A) La materia. Il legno, come la materia più comune, meno costosa e più facile a lavorarsi, servì certo primitivamente alla costruzione non solo delle abitazioni umane, ma anche dei templi. Distrutti come sono tutti gli antichi edifici, fatti in tal materia, non importerebbe qui di parlarne, se non fosse necessario accennare alla questione ancora dibattuta tra gli studiosi di architettura, se cioè le principali forme del tempio greco sieno o no originate dalla natura stessa del legno, in che fu da principio costruito. Da Vitruvio all'Hübsch (cioè fino a circa il 1820) si è ritenuta comunemente l'opinione affermativa. Secondo essa, la colonna sarebbe l'albero; la rastremazione di essa, la sfilatura del medesimo; la scannellatura, il lavoro dell'ascia e della sgorbia; il capitello, un parallelepipedo di legno, messo per sostenere meglio l'architrave, il quale non sarebbe altro che il trave orizzontale; i triglifi, le teste dei travicelli del soffitto o piuttosto il rivestimento decorativo del medesimo; i mutuli, le unghiature dei travicelli o il rivestimento in tavola della grondaia. Ma l'Hübsch negò tale spiegazione e vide nei varî membri architettonici una conseguenza delle varie esigenze dell'arte stessa dell'edificare. E la colonna col suo forte imbasamento presenta per lui proprio il profilo, che conviene ad un sostegno in pietra; l'architrave non è che una pietra messa orizzontalmente; il fregio un muro leggero che permette di elevare il livello della cornice, senza esagerare l'altezza della colonna. Ma, se la prima opinione ha qualche punto oscuro, la seconda offre anche maggiori difficoltà. Fra queste basti ricordare la forma del tempio detto *in antis* (ἐν παράστασιν), che è la più antica. Ammettendo che la costruzione fosse primitivamente in legno, si spiega bene come l'architrave potesse avere una lunga tratta, sostenuto agli angoli da una sola colonna per parte, ma come avrebbe potuto sostenersi, ove fosse stato in pietra? E quando al legno fu sostituita la pietra, allora si vide la necessità di diminuirne la tratta, e ne nacque il tempio tetrastilo, esastilo, ecc. L'antica opinione pertanto rimane almeno tanto probabile quanto l'altra [1]. Dopo il legno, non

[1] Choisy A., *Histoire de l'Arch.*, pag. 400; Chipiez et Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, I, VI, pag. 713.

altrimenti dalle opere di scultura, si usò in Grecia dall'ottavo al quinto secolo a. C., la pietra tenera, calcarea o tufacea, questa specialmente nelle costruzioni, e solo a metà del sec. v a. C. cominciò ad adoperarsi il marmo, mentre in Roma fin quasi al tempo di Augusto per materiale di costruzione furono adoperati il *lapis albanus* (peperino), il *tiburtinus* (travertino) e il *gabinus* o *tusculanus* (sperone). Contemporaneamente forse all'uso della pietra si adoperò l'argilla in mattoni, prima crudi (¹), poi seccati al sole e finalmente cotti (²).

B) Sistemi di costruzione. Il sistema di costruzione o riguarda la *forma* e *dimensione* del materiale, che si adopera, o il *modo*, col quale viene esso insieme congiunto. È un fatto che dentro certi periodi determinati di tempo, e in regioni più o meno ampie, si usarono dei tipi speciali di costruzioni. Essi traggono il loro essere caratteristico dallo stato di civiltà dei varî popoli, da cui furono adoperati, ai varî mezzi meccanici ed economici, alla natura dei materiali diversi, di cui disponevano. Da queste stesse ragioni dipende anche in massima parte la maggiore o minore ampiezza, stabilità e durata degli edifici stessi. Salvo eccezioni, dovute a singolarissime circostanze, tutti gli edifici antichi, di cui si conservino avanzi, sono quelli di carattere pubblico, soprattutto religioso: le costruzioni private sono quasi tutte cadute sotto il piccone demolitore del tempo e degli uomini. Se ancora se ne conservano alcune, si deve al fatto di essere state ricoperte di terre, di ceneri, di lave, come le abitazioni private di Pompei. I sistemi pertanto di costruzione usati dagli antichi, di cui si hanno ancora esempi, riguardano soprattutto quelli di carattere pubblico. Enumerarli tutti, oltre che alieno dall'indole di questo lavoro, è quasi impossibile. Mi limiterò quindi ad indicare quelli, che più da vicino interessano l'arte greco-romana e l'italiana.

a) *Costruzione poligonale* detta *poliedro-megalitica ciclopica o pelasgica.* È la più antica per le grandi costruzioni (³). Il

(¹) Il mattone crudo fu usato non solo in oriente, ma in Grecia, nell'Etruria e a Roma. — GIOVENALE, *I Monim. prerom. del Lazio*, ecc., p. 30.

(²) L'uso di cuocerli nella fornace pare si debba alle regioni dell'Asia, ad est dell'Eufrate CHOISY, op. cit., I, p. 6.

(³) Per muri di piccola chiusura e di abitazioni private sono stati trovati recentemente adoperati anche materiali piccoli, posti alla rinfusa, in periodi antichissimi, p. es. a Thera, Troia, Cnosso, ecc.

ch.^mo arch. Giovenale ne distingue tre maniere [1]. La prima formata di massi irregolari, colla fronte spezzata a colpi di mazza, con asprezze di più di 10 cm. Gl'interstizi sono riempiti con scaglie battute durante la costruzione dei muri. La seconda maniera ha massi più piccoli e forme più regolari. Gl'interstizi sono riempiti con tasselli; rare le scaglie. La terza a massi grandi di forma poligonale, colla superficie esterna regolarmente spianata a gradina. Queste tre maniere si vedono, ora insieme, ora separate, nelle mura delle città di Alatri, Segni, Ferentino, Preneste, Cori, Terracina, Norba. L'opera poligonia fuori d'Italia si trova nell'Asia minore (Troia), in Grecia (Micene, Tirinto, ecc.), in alcune isole dell'Egeo, nelle Baleari, in Sardegna. In queste costruzioni si trovano talvolta le pietre tagliate o sbozzate coll'opera di qualche istrumento, p. es. nelle mura di Tirinto, e, tra un'assise e l'altra, un letto d'argilla. Insieme colle pietre è adoperato il legno, e le travi ora sono alternate orizzontalmente colle pietre, ora sono poste in senso verticale. Questo antichissimo modo di costruire, suggerito dalla natura stessa dei materiali, che si avevano alle mani, è adoperato presentemente in Grecia per le case di poveri villaggi, dove non è ancora penetrata la civiltà moderna [2]. Rispetto alla statica, l'opera poligonia confida unicamente nel peso stragrande degli elementi colossali, di cui consta; ma essa ha i germi della debolezza; perchè i letti di cava sono falsati, numerosi sono i piani di scorrimento, quindi spinte oblique, pressioni mal ripartite, scarsezza di contatti, pezzi piccoli schiacciati dai grandi. Inoltre, per esserci mescolati il legno e l'argilla, corrompendosi questi più facilmente, ne seguono dei vuoti, che ne compromettono l'equilibrio e sono causa della rovina della intera costruzione.

b) *Costruzione incerta (Opus incertum).* Una forma di costruzione poligonale è l'*opus incertum*, che si distingue dalla sopraddetta, solo perchè le pietre sono di dimensioni molto minori. È posteriore al ciclopico, ma precede l'*opus quadratum*. A questo genere appartiene, p. es., un tratto ancora esistente delle mura dell'antico Tuscolo.

c) *La costruzione rettangolare (Opus quadratum)* è una costruzione formata di parallelepipedi di pietra, di cui gli

(1) Op. cit., pag. 5.

(2) Chipiez, *Hist. de l'art*, VI, 486.

antichi [1] distinguevano due specie: l'*isodoma*, in cui tutti i filari di essi hanno la medesima altezza e la *pseudoisodoma*, che l'hanno diversa. La perfetta orizzontalità delle assise, la studiata alternanza dei parallelepipedi per testa e per lunghezza, lo spessore della muraglia, proporzionata alla sua elevazione, i collegamenti metallici o lignei fra pietra e pietra, fra strato e strato, rendono questa maniera di costruzione di molto superiore, per solidità, alla precedente. Ai tempi di Plinio giuniore, sotto Traiano, si costruiva ancora *ex lapide quadrato* [2]. Esempi di tale costruzione sono, fra le molte, le mura di Roma quadrata al Palatino in tufo, quelle dette di Servio Tullio, il Foro di Augusto, il tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano, la cinta del *castrum albanum* dei tempî di Domiziano, ecc.

d) *La costruzione reticolata (Opus reticulatum)* è formata di quadrelli di tufo o di selce di forma piramidale con base romboidale, disposti in guisa da presentare l'aspetto di una rete, donde il nome. Essa costituisce la rivestitura esterna o cortina di un muro a sacco, formato di scaglie di selce e calce, detto *emplecton*. Gli spigoli furono in *opus quadratum* nella repubblica, poi, forse verso la prima metà del sec. I d. C., in mattoni [3], che si alternarono anche in fasce o ricorsi, formanti come una cornice all'*opus reticulatum*. I quadrelli erano disposti in guisa, che delle due diagonali della base di ciascuno di essi, una fosse orizzontale, l'altra verticale. Ne rimangono esempi numerosi in Roma e in molte parti dello antico impero. Tale sistema si prolungò per parecchi secoli. Nel 1909 se ne sono trovati esempi ad Ostia, che per varî indizi debbono attribuirsi al sec. IV d. C.

e) *Costruzione laterizia (Opus latericium)*. Fu accennato innanzi all'epoca in cui sarebbe cominciata tale costruzione. Restringendoci ora a parlare della costruzione laterizia, quale usarono i Romani, e di cui rimangono moltissimi esempi (Pantheon o Tempio di Agrippa, Terme di Caracalla, di Diocleziano, ecc.), viene prima da notare la forma diversa dei mattoni in essa adoperati. Questi sono o quadrati o triangolari. I *quadrati* sono di tre specie: *bipedales* (0,60 × 0,60), adoperati più spesso nei pavimenti; i *sesquipedales* (0,45 × 0,45 incirca), usati specialmente negli archi; i piccoli (*laterculi*

(1) VITRUVIO, *De arch.*, II, 8.
(2) *Epist.*, l. X, 46.
(3) « Bullett. della Comm. Archeol. comun. di Roma », 1874, pag. 147.

bessales di Vitruvio? (1) 0,22 × 0,22). Rari sono i *pedales* (0,29 × 0,29 incirca) o *τετράδωρα*, e i *πεντάδωρα* (0,40 × 0,40).

I triangolari corrispondono forse ai *semilateres* di Vitruvio (2) e venivano usati di preferenza nel rivestimento esterno, sia perchè di minor costo, sia perchè si legavano meglio coll' *emplecton* o infarcitura interna. Le *tegulae* per ricopertura dei tetti variano da cm. 38 1/2 a 77 di lunghezza, a 28-30, 52-56 di larghezza. I mattoni triangolari, usati per rivestitura, sono generalmente disposti in filari orizzontali, colle commessure verticali alternate, posati in guisa che il maggiore dei lati cada sulla fronte, e l'angolo retto dentro la muraglia; congiunti da un letto di calce, che nei tempi migliori (I sec. d. C.) è sottilissimo, e poi cresce fino a ragguagliare o superare lo spessore dei mattoni. Nei pavimenti (3) invece si usavano mattoni rettangolari di piccole dimensioni e collocati in linee oblique, da rendere la forma di una spiga, onde fu detto *opus spicatum*. Esempi di questo si hanno, tra gli altri, in alcuni pavimenti venuti in luce nel Foro Romano, presso l'arco di Tito ed altrove. Nella prima metà del sec. I d. C. si cominciò a segnalarli con bolli, che recavano il nome dell'officina, del padrone attuale e dell'*officinator*, o l'uno o l'altro, rarissimamente quello del padrone, cui apparteneva l'edificio che con essi si veniva fabbricando e spesso la data consolare. I bolli hanno diverse forme, la circolare, la semicircolare, la lunata, la quadrata. Nel centro vi sono spesso delle figure o come insegna dell'officina o di puro capriccio.

f) *Costruzione mista (Opus mixtum)*. È formata di strati di pietre, alternati con strati di mattoni. Se ne trovano esempi a Pompei ed a Roma, in fabbriche dei tempi di Aureliano e anche anteriori (4). Adoperata forse dapprima solo nelle parti nascoste di un edificio, si diffuse di poi nel sec. IV. Così è costruito in Roma il circo di Massenzio sull'Appia.

g) *Costruzione bizantina o saracinesca*. Il muro si presenta a parallelepipedi di tufo di molto piccole dimensioni. Fu usato in Roma e nelle vicinanze, dal sec. IX al XIV. Si crede importato da Bisanzio, e si disse *Saracinesca* perchè usata dai

(1) *Histoire archéologique*, V, 10, 2.

(2) Op. cit., II, 3, 4.

(3) In costruzioni di pareti verticali è rarissimo. Un esempio assai strano è dietro l'abside della chiesa di S. Pudenziana in Roma.

(4) V. *Studi romani*, 1913, pag. 368.

Saraceni, soprattutto in opere militari. Tale è il castello dei Caetani, attaccato al sepolcro di Cecilia Metella sull'Appia.

h) *Costruzione romanica*. L'arenaria, o pietra da taglio, e il laterizio sono i materiali comunemente usati negli edifici romanici: dapprima l'arenaria più del laterizio, poi i due materiali commisti, infine l'arenaria che serve a formar basamenti, a riquadrare porte e archivolti, o s'alterna con mattoni per giuoco di colori e d'effetto. Nell'Emilia sono formate di conci parallelepipedi tagliati con rigore, con spigoli netti e messi insieme, secondo l'antica tradizione muraria, con pochissima calce. Nella seconda metà del sec. XII, alle arenarie ed ai marmi delle cave locali furono sostituiti, come in altre parti dell'Italia settentrionale, i marmi veronesi, in ispecie il rosso e il biancone [1]. Nelle costruzioni in laterizio si ritrova anche l'antico sistema a spina di pesce o a spiga, formato di mattoni o di rottami.

Le dimensioni dei mattoni, formati di creta magra mista a sabbia fina, generalmente di un rosso ruggine e, in qualche caso, gialli, sono svariatissime, onde la loro disposizione è irregolare, quasi fosse di frammenti messi insieme; e solo nel Veneto alla fine del sec. XI e in Lombardia nel XII inoltrato, hanno dimensioni costanti, spesso con strati formati da un mattone corrente e da uno traversante alternato, come in S. Ambrogio di Milano.

Per la decorazione, il laterizio servì a comporre cornici a sega, a denticoli, a scaglie, a scacchi, a rete, a gradi, a croce, a zig-zag. Nelle pareti esterne delle chiese, dei campanili si incassarono ciotole e sottocoppe smaltate, iridescenti, come, p. es., nel campanile di S. Francesca Romana al Foro Romano.

(1) Le pietre sono talora disposte in modo da formare un disegno geometrico coi varî colori che hanno, come, p. es., si osserva nell'abside della chiesa di S. Vittore di Priocca. La costruzione policromatica si trova usata in molte chiese dei sec. XIII-XIV. Così il Duomo di Orvieto, S. Maria del Fiore, il Battistero di S. Giov., S. Miniato a Firenze. — VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, 3, pag. 7. CHOISY, op. cit., II, 142.

V.

CRITICA STILISTICA E TECNICA

Se l'ignorare il contenuto di un'opera d'arte nuoce alla sua piena intelligenza, il non conoscerne il tempo e l'autore riesce di danno non lieve allo studio dello sviluppo generale dell'arte, che è il fine precipuo della sua storia. Un'opera d'arte, senza la nota del tempo e del nome di chi l'ha fatta, è come una pietra miliare, senza la misura della distanza, che non dice al viaggiatore a qual punto si trovi del suo cammino. Come dunque nell'Ermeneutica d'arte furono indicati i principî e il metodo per trovare il significato di un'opera artistica, così nella Critica, che dicesi *stilistica*, si accenneranno le norme principali, che, più o meno sicuramente, guidino lo studioso a scoprirne l'autore o almeno l'età.

Quale che ne sia la ragione, è certo che la maggior parte, per non dire la massima, delle opere artistiche, specialmente antiche e medievali non portano con sè nè la data del tempo, nè l'indicazione dell'autore [1]. Ond'è che, pur avendo i testi-

[1] Non è facile assegnare una ragione, che possa generalmente spiegare la negligenza degli artisti nell'apporre il proprio nome. Degli scultori greci sappiamo che era loro proibito di segnare col nome proprio le opere, onde Fidia ad eludere tale proibizione fece il suo ritratto nello scudo della statua di Minerva, da lui scolpita (Cic., *De Rep.*, 3, 24; *Tusc.*, I, 15). Tale proibizione però dovette durar poco, perchè si trovarono parecchie basi di statue coi nomi degli artisti, che generalmente si segnavano sulla faccia anteriore delle medesime, ma anche sopra un fianco, o sulla superficie orizzontale, come in Olimpia prima del sec. IV a. C. o fra le scannellature della base (uso arcaico) o sul plinto (uso seriore) o nelle parti della statua. Di tali iscrizioni il Loewy (*Inschriften griechi-*

moni, e in largo numero, di più periodi, molte pagine della storia dell'arte rimangono presso che ignorate o almeno restano grandemente oscure. Di qui si scorge l'utilità e la necessità della Critica stilistica. La quale piglia il nome dallo stile, perchè solo dopo avere determinato lo stile, o, che è lo stesso, le caratteristiche di un'età o di un artista particolare, potrà rettamente giudicare se l'opera, che esamina, debba attribuirsi o no a tale età, o a tale artista.

Ma enumerare le caratteristiche di ciascun periodo dell'arte attraverso i tempi, le nazioni, i paesi del mondo è opera presso che impossibile a compiersi, e non è, e non potrebbe essere, lo scopo di questo lavoro d'indole affatto generale. Ci basterà quindi di esporre il metodo e i criterî, da seguire in tale ricerca. Metodo e criterî quanto mai necessari oggi, che in tanto risveglio di tale genere di studi, si pretende spesso, su debolissimi indizi o con argomenti fallaci, di stabilire l'età o l'autore di un'opera d'arte. Onde non è raro il vedere critici, che diconsi competenti, schierarsi da una parte e dall'altra, e gli uni attribuire a quest'età o a quell'autore un'opera, che gli altri recisamente negano all'una od all'altro.

A procedere pertanto colla dovuta prudenza in una materia sì difficile e delicata è prima da vedere su quale base o principio si fondi la critica stilistica e di qual grado di certezza sia quello capace, perchè alle conclusioni, che se ne traggono, non si dia un valore maggiore di quello che meritano. Ora il principio, su cui essa si basa, è quello medesimo, da cui muove ogni altra specie di critica, che si proponga il medesimo scopo o sia essa di opere letterarie, o di qualsiasi altro genere. Esso dunque può così formularsi: *Le opere artistiche, che appar-*

schen Bildhauer) novera 18 in verso e 387 in prosa. Al nome seguiva la formola ἐποίησε e più tardi ἐποίει, rara fino al sec. II a. C., ma in prevalenza nell'epoca romana imperiale. Nella ceramica greca le firme degli artisti, finora più di cento, appaiono dopo la prima metà del secolo VI a. C. (Pottier, *Catalogue*, ecc., pag. 878). Abbastanza numerose sono anche nelle gemme. Rare sono nelle opere di arte romana le segnature degli artisti, e se ne comprende in parte la ragione, data la condizione servile a cui in genere essi appartenevano. Alquanto più frequenti si trovano nell'arte medioevale, specialmente dei secoli più bassi, e nel rinascimento (Vedi Michel, *Histoire de l'Art*, I, 798; De Rossi, *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere, compilate alla fine del sec. XVI*; De Nicola, *Iscrizioni romane* (in «Arch. della Società Romana di Storia p.», 1908, p. 218); Venturi, *St. dell'Arte ital.*, 3, 186-189; 207, 208, 230, ecc., ecc.; Müntz, op. cit., I, 357.

tengono ad una regione e sono della medesima età, o anche di una medesima scuola o di un medesimo autore, hanno fra loro grandi somiglianze, sia rispetto alla maniera con cui sono concepite ed espresse, sia riguardo alla tecnica con cui sono eseguite.

Come nelle opere letterarie si osserva che hanno fra loro grande somiglianza di *stile* e di *lingua* quelle che appartengono alla medesima età e maggiore quelle di un medesimo autore; come la scrittura, sia pubblica che privata, in monumenti e documenti, ristretta in certi limiti di tempo e di luogo, presenta press'a poco la medesima *forma,* non altrimenti si nota nelle opere artistiche. Onde fra loro si assomigliano le opere dell'arte greca arcaica, quella della romanica, della gotica, dell'italiana trecentesca o quattrocentesca, e molto più quelle appartenenti ad una medesima scuola, la giottesca, p. es., o ad uno stesso autore, al B. Angelico, p. es., o al Perugino.

Il principio dunque enunciato non solo è conforme alla ragione, la quale insegna che cause di uguale natura, anche se libere, per istinto di imitazione operano in modo somigliante, ma trova la sua più sicura conferma dall'induzione eseguita sopra una larga serie di fatti.

Esso quindi ci offre quella certezza, che i filosofi chiamano *morale*, la quale si fonda sul modo consueto di agire degli esseri intelligenti e liberi, ma che può venire a mancare in qualche caso particolare. Il che forma l'eccezione, la quale lungi dal dimostrare falso il principio, è proprio il caso di dirlo, lo conferma mirabilmente. Ma perchè questo venga bene inteso, non sarà male di dichiararlo alquanto più ampiamente, indicando cioè i *limiti* dentro i quali deve essere applicato.

E primo limite viene *il luogo*. Si è detto infatti che la somiglianza si verifica fra le opere di una determinata regione. Ma non è facile stabilirne, per dir così, *a priori*, i confini [1]. Saranno talora questi i naturali di un'intera nazione, come si verifica, p. es., per l'arte assira o per l'egiziana, tal altra i politici, quale si osservano, p. es., nell'arte toscana, l'umbra, la veneta, ecc., mentre accadrà anche che la regione venga determinata solo dalla medesima sfera d'influenza religiosa o

[1] Questo solo si può a *priori* asserire, che cioè quanto più forte è il centro d'irradiazione di un'arte, tanto più ampia è la sfera d'influenza. L'impero romano ha diffuso la sua architettura in tutte le nazioni a lui assoggettate, mentre quella siculo-normanna ha avuto in Italia confini ben ristretti.

commerciale, che ha in un dato tempo subito. Così al principio del medioevo la Persia, secondo lo Choisy [1], sarebbe stata il focolare di un'arte, che si diffuse per tre vie diverse, dell'Asia minore e Costantinopoli la prima, dell'Armenia e delle regioni transcaucasiche la seconda, delle provincie della Siria e della costa meridionale del Mediterraneo la terza, biforcandosi questa in due rami, l'uno per la Sicilia, l'Italia meridionale e la vallata del Rodano, l'altro verso la Spagna. Per l'arte gotica invece il centro sarebbe stato Parigi, che, per il primo periodo di questa arte, avrebbe esercitata la sua influenza in un cerchio di 50 chilometri incirca. È noto che dalla Borgogna per mezzo dei monaci cistercensi si diffuse in Italia, nelle abbazie di Fossanova, Casamari, di S. Martino presso il Cimino e di Valvisciolo presso Sermoneta ed in altre. Dalle cose dette si scorge che sono variabilissimi i confini della regione, dove esiste un forte nucleo di opere d'arte fra loro somiglianti.

Il secondo limite al principio sopra esposto è il *tempo*. Si è detto infatti che tale somiglianza si verifica in opere di una medesima età. Anche in un medesimo luogo e in una stessa città esistono opere d'arte diversissime, anche prescindendo da importazioni straniere. Vuol dire dunque che, dopo un determinato periodo, l'arte si è mutata. Ciò suole comunemente avvenire per due ragioni ben differenti fra loro. Sorge infatti talora un genio, che rompe la tradizione ed apre nuove vie. S'inizia allora un periodo di un nuovo indirizzo dell'arte, che viene seguìto da parecchi artisti, scolari o no di quel grande, e si viene quindi formando una nuova serie di opere diverse dalle precedenti e somiglianti fra loro. Così i Giotteschi, i Michelangioleschi, ecc. La mancanza invece di genî, o ragioni esterne, politiche soprattutto, producono talvolta un regresso nell'arte. Si dimenticano precetti ed esempi, e viene fuori una serie di opere, che si distanzia dalla precedente per rozzezza, e portano tutte l'impronta della decadenza dell'arte. Talvolta avviene anche per mutazione di tecnica, o per l'invenzione di nuovi modi, od istrumenti di lavoro. Così in architettura si fanno oggi lavori così arditi, archi immensi e difficilissimi, che prima, coi mezzi che si avevano, era impossibile fare. Limitato così il principio della somiglianza, che è la base della critica stilistica, è ancora da attendere:

[1] Op. cit., II, pag. 80, 39.

a) Che il *limite dell'età non può essere preciso e matematico*, in modo, p. es., che, passato quel secolo, quell'anno, quel giorno, l'arte d'un tratto diviene diversa (o in peggio, o in meglio) della precedente. Tale diversità si viene spesso insensibilmente sviluppando, e avviene di solito che, accanto alle opere di un nuovo indirizzo, seguitino a vivere, sia pure di una vita grama, quelle del vecchio. Accanto all'arte arcaica dalle linee rigide viene su sbocciando quella dalle linee flessuose e molli e vivono lungo tempo insieme. Nella ceramica attica i vasi a figure rosse incominciano verso il 530 a. C., proprio quando sono in pieno splendore quelli a figure nere: il cratere François del Museo di Firenze, l'anfora di Ezechias del Museo Vaticano, quella di Amasi del gabinetto delle medaglie a Parigi. Nell'arte del musaico dell'epoca classica due opere, che appartengono alla stessa età, sembrano appartenere a due periodi differenti [1].

b) Che *il criterio reciproco della dissomiglianza, è anche meno sicuro* per attribuire a periodi diversi due opere d'arte. Per questo infatti non vale l'istinto di imitazione, mentre ha contro di sè il fatto che, in un medesimo tempo, vivono artisti di diverso valore, e però possono trovarsi delle opere meno perfette anche in un periodo di splendore; onde sarebbe errato ragionare così: quest'opera d'arte è diversa dalle altre di tale arte per imperfezione di esecuzione, dunque appartiene ad un'altra età; ma di ciò tornerà in seguito l'occasione di parlare più a lungo.

c) Che *la sola critica stilistica non riesce nè può riescire ad altro, se non a stabilire che la data opera d'arte appartiene per lo stile a tale età;* ma che l'opera poi in particolare sia stata veramente fatta in quell'età, tale conclusione non può essere stabilita, almeno nella maggior parte dei casi, che dalla critica tecnica, di cui si parlerà in seguito. Al qual proposito è prima da ricordare che, come nella storia letteraria e politica, così in quella dell'arte, si dànno certi ricorsi o periodi detti di reazione. Pare che, a certi intervalli di tempo, l'uomo, sazio della novità, senta come il bisogno di tornare all'antico [2]. È allora che anche gli artisti ripigliano ad imitare le antiche forme, e si ha quell'arte, che da taluni è detta *arcaizzante*,

(1) Gauckler (in Daremberg, *Dict. des antiq.*, III, pag. 2096).

(2) A tale causa dobbiamo, p. es., il risorgere dell'architettura classica, dopo la romanica e la gotica, nell'arte detta appunto del rinascimento, e alla medesima il fabbricarsi, che ora si fa, chiese di stile gotico o romanico.

quale si osserva, p. es., nella scultura greca della scuola neo-attica [1]. In tal caso il solo criterio stilistico riuscirebbe di scarso valore, almeno per i meno esperti. Ma ciò che più ne indebolisce il valore è la copia, che in altra età può farsi, di un'opera d'arte, e specialmente la falsificazione [2]. Questa soprattutto cerca di riprodurre l'opera anche nei più minuti particolari o ne inventa in modo da corrispondere il più perfettamente possibile alle caratteristiche di tale età. In questo caso anche i più esperti possono rimanere ingannati; e sarà il criterio tecnico che, almeno in molti casi, servirà loro di guida sicura.

Dalle cose dette si fa chiaro con quanta cautela debba usarsi il criterio stilistico, e si spiega come, p. es., la celebre Madonna Rucellai di S. M. Novella a Firenze sia stata attribuita da alcuni critici al Cimabue, da altri a Duccio di Boninsegna; la leggenda del martirio di S. Agnese, storiata nelle pareti della chiesa di Donna Regina a Napoli, attribuita e negata al Cavallini; la statua di bronzo di S. Pietro in Vaticano assegnata al secolo VI ed al XIII.

Il metodo. — Dichiarato il principio su cui si fonda la critica stilistica, e misuratone il valore rispetto al grado di certezza, è ora da vedere il metodo, secondo il quale ha da essere applicato, o, che è lo stesso, i varî criterî, che siano di guida nell'esame delle somiglianze di un'opera d'arte. Questi criterî, altri sono *inerenti* od *intrinseci,* altri *accidentali* od *estrinseci* all'opera stessa; nè sono *tutti i medesimi* per le tre arti della pittura, scultura, architettura, nè *tutti* vanno *in ciascun caso* applicati. Qui esamineremo i principali, e per ciascuno di essi si daranno degli esempi o delle norme o regole particolari, della cui esattezza, dato il vastissimo campo da percorrere, si fanno responsabili gli autori, che verranno in prova citati.

Dei due problemi che si propone la critica stilistica, di ritrovare cioè l'età e l'autore di un'opera d'arte, il primo si presenta naturalmente più facile, e però da esso principieremo, applicandolo prima ad un'opera di pittura o scultura.

(1) A scuole arcaizzanti attribuiscono l'Atena del Museo di Dresda, l'Artemis del Museo di Napoli, l'altare dei dodici dei al Louvre, l'Ermescrioforo di Pembroke. Questo fenomeno del ritorno all'antico si verifica anche in letteratura. E nella romana, Sallustio torna nella lingua alle forme dell'età arcaica, e a questa tornerà più tardi anche Frontone, e nell'italiana il Cesari farà nella sua prosa rifiorire quella del trecento.

(2) Sulla copia e sulla falsificazione vedi appresso.

I. — Ricerca dell'età di una pittura e scultura.

Criterî intrinseci. — 1° La qualità del soggetto rappresentato basta talora a determinare il termine cronologico, innanzi al quale non può farsi risalire l'opera, come quando trattisi di un personaggio o di un fatto storico [1]. Lo stesso si dica, se il fatto è rappresentato secondo una particolare versione o leggenda, che su quello si è posteriormente formata. Così alcune storie evangeliche, rappresentate nell'arco trionfale della basilica di S. M. Maggiore in Roma, in cui v'hanno dei particolari attinti dal protovangelo di Giacomo, debbono essere posteriori alla redazione di questo libro apocrifo.

Sarebbe però errato il dedurne che l'opera d'arte risalga al tempo stesso o di poco inferiore alla formazione della leggenda, a meno che non vi siano altri indizi sicuri. Onde, p. es., l'essere rappresentati i cherubini nelle colonne del ciborio di S. Marco in Venezia, secondo la descrizione che di essi fa lo pseudo Dionigi della fine del secolo v, non autorizza a stabilire con certezza una data anche approssimativa, trattandosi di una tradizione che durò per secoli.

2° La preferenza che mostrano alcune età per questo o quel soggetto. — Senza entrare nelle ragioni di questo fatto, non difficili a indovinarsi, è certo che v'hanno in arte dei soggetti preferiti da un'età, che non lo sono più, o almeno in molto minor numero nell'altra. Ciò servirà d'indizio cronologico. Nella ceramica attica del periodo dei vasi a figure nere e fondo rosso (secoli VI-IV a. C.), i soggetti più comuni sono *alcune divinità* (Atena, Bacco, Ercole, Teseo) *rappresentate in solenni riunioni o processioni;* in quelli del periodo seguente, cioè di figure rosse e fondo nero, di stile severo, predominano i soggetti *familiari* (banchetti, festini, scene di

[1] Al medesimo criterio spetta se la forma artistica, in cui era solito rappresentarsi un personaggio, viene adattata ad un altro. Così un'opera d'arte, in cui l'atteggiamento noto, col quale da Mirone è raffigurato Marsia, è dato ad Atteone che si difende da un cane, o quello dell'Hermes di Prassitele, ad un satiro, che regge il piccolo Dioniso, indicherà necessariamente un'età posteriore, che, nell'esempio citato, sarà l'ellenistica a rispetto della classica. Nè si dovrà giudicare diversamente, quando si veggano o due tipi o due fatti, già noti precedentemente, contaminati o fusi insieme. — COLLIGNON, op. cit., 2, 580. POTTIER, *Catalogue*, ecc., pag. 385.

palestra, ecc.); in quelli di stile ricco (470-404 a. C.), oltre i soggetti predetti, si sviluppano *i grandi soggetti mitologici* (avventure di Teseo, giudizio di Paride, spedizione degli Argonauti) (1). Dalla metà del secolo v agli inizi del iv vi appariscono le *figure allegoriche*, anche nella pittura parietale; nella scultura alquanto più tardi (2).

Una rappresentazione di banchetto funebre, una caccia, una scena d'addio, che apparisca sopra una stele attica, potrà risalire fino al secolo v a. C., mentre un soggetto sentimentale e drammatico di una scultura greca ci riporta all'epoca forse delle scuole di Rodi e di Pergamo dei secoli ii e i a. C., come una scena di genere si riferirà all'arte alessandrina del medesimo tempo incirca.

Un fatto storico, in una scultura d'arte romana, non va oltre l'epoca di Augusto, in cui s'inizia nel marmo tale genere di rappresentazione (3), mentre un mito simbolico sopra un sarcofago romano, come, p. es., il ratto di Proserpina e il suo ritorno dall'Ade, porterà l'opera al secolo iii d. C., in cui tale indirizzo prevale nella scultura classica funebre (4).

Scene di genere (caccie, pescagioni, pastorizia, animali), od anche mitologiche (Orfeo, Amore e Psiche, Ulisse e le Sirene), in pitture o sculture, che sono nel resto cristiane, appartengono a quel periodo di transizione (secolo iii d. C.) fra l'arte pagana e quella puramente cristiana, onde in genere sono più antiche di quest'ultima. Tra le rappresentazioni di soggetto cristiano sia in pittura che scultura, quelle che hanno un carattere simbolico, come Daniele fra i leoni, la storia di Giona, precedono le puramente storiche; come nella vita di Gesù Cristo sono preferiti i fatti che appartengono alla sua infanzia, evitati gli altri, specialmente tutti quelli che riguardano la sua passione. Nel secolo iv, data la pace alla Chiesa dall'imperatore Costantino, il ciclo dei fatti evangelici si allarga nella scultura, e vi fanno parte anche i miracoli di Gesù Cristo, la sua passione, salvo la risurrezione, la crocifissione, il crocifisso, la cui rappresentazione nell'arte occidentale, come vedremo, s'indugia sino alla fine del secolo v o al principio del vi.

(1) Pottier, *Catalogue*, ecc., pagine 828, 827, 880, 1041.

(2) Collignon, *Hist. de la sculpture greque*, Paris, 1892-1897, 2, 176.

(3) Courbaud, *Le bas-relief Romain à représentations historiques. Étude archéologique, historique et littéraire*, ecc., Paris, 1899.

(4) Springer, *Storia dell'arte*, ecc., I, 2a ediz., pag. 490.

Una rappresentazione di animali simbolici, i segni dello zodiaco, le allegorie dei dodici mesi, delle virtù e dei vizi ci richiamano, nella scultura specialmente, all'epoca romanica, come i soggetti allegorici in genere, che nella numismatica imperiale romana prendono tanto sviluppo (1), tornano a rifiorire, in pittura specialmente, nel secoli XIII e XIV (2).

3° **Il tipo iconografico.** — D'indizio cronologico serve anche la maniera particolare con cui viene rappresentato, in un modo costante, per un certo periodo di tempo, un personaggio od un fatto, e che forma, come sopra fu accennato, quello che si dice tipo iconografico. Quanto è più ristretto il periodo di tempo, in cui esso vige, tanto più preciso sarà l'indizio cronologico che se ne può ritrarre (3). Ma è questo un criterio da adoperare solo per certi generi dell'arte antica fino al secolo XV, epoca in cui gli artisti, abbandonate le vecchie formole, rappresentano personaggi e fatti con grandissima varietà di modi e di composizione. Darò qui qualche esempio, tolto sia dall'arte classica che dalla cristiana, che riguardi prima un solo personaggio e poi un fatto.

A) **I personaggi.** — *Nell'arte greca* (4). Il tipo vetusto di Apollo Citaredo, dalla lunga veste femminile, dalla calma severità olimpica, dall'incesso solenne, tenendo inoperosa la cetra e il plettro, si mantiene nella statuaria, quale si vede nell'Apollo della Gliptoteca di Monaco, di poco modificato, fin dentro al secolo IV a. C. A questo succede il Citaredo nella divina ispirazione del genio musicale, in atto di suonare e di danzare, dal chitone leggero agitato dal vento e dai varî moti della danza, di cui è esempio l'Apollo Musagete del Vaticano (5).

Nell'arte romana, dal II al V secolo incirca, le figurazioni del dio Mitra si raggruppano, fatte poche eccezioni, a un certo

(1) GNECCHI, *I tipi monetari della Roma imp.*, Milano, 1907, p. 35 e seg.

(2) Vedi come E. MÜNTZ si serva di tale criterio per datare approssimativamente l'età dei musaici medioevali dei pavim. delle chiese. (*Études iconographiques*, ecc., Paris, 1887, pag. 54 e seguenti).

(3) L'arte bizantina è la più tenace nel mantenere il tipo tradizionale, onde per essa tale criterio ha uno scarsissimo valore, per non dir nullo.

(4) Il tipo iconografico degli dei per la pittura si fa risalire a Zeusi. Avrebbe egli, secondo QUINTILIANO (*Inst. Orat.*, 12, 10), dato alla divinità quell'aspetto caratteristico, che poi avrebbero seguitato a rappresentare gli artisti posteriori.

(5) L. SAVIGNONI (in «Ausonia», II, 64), e M. COLLIGNON, *Les «Apollons» archaïques* (in «Journal des savants», 1910, pag. 1-16).

numero di tipi tradizionali che si ripetono costantemente, con variazioni di qualche particolare in tutti i paesi, in cui tale culto si è diffuso [1]. Esse sono: *Il Mitra tauroctonos*, cioè in atto di svenare un toro, poggiandosi col ginocchio sul fianco dell'animale. I *dadofori* o porta fiaccole, in aspetto di due giovani in costume orientale in piedi, colle gambe incrociate, tenendo ciascuno una torcia, l'uno innalzata, l'altro abbassata. *La nascita di Mitra dalla roccia,* in sembianza di bambino nudo, con berretto frigio, colla parte inferiore ancora nella roccia, nella destra un coltello e nella sinistra una fiaccola. *Gli Eoni.* Figure umane con testa di leone sopra una sfera, e il corpo attortigliato da un serpente, mani sul petto, con chiavi e uno scettro. *Mitra* che prende il toro e lo trascina.

Nell'arte cristiana. Il tipo di Gesù Cristo (bambino, adulto, crocifisso). *Gesù bambino,* nell'arte paleocristiana, conserva l'aspetto di quest'età, così nella pittura cimiteriale [2], come nei sarcofagi [3]. Nell'arte bizantina piglia quasi l'aspetto virile di piccolo imperatore, o seduto sulle ginocchia della madre, quasi in un trono [4], o ritto sopra di esse, in atto di benedire [5]. Nel primo rinascimento ripiglia l'aspetto infantile, e più tardi vi aggiunge tutte quelle grazie che sono proprie di tale età [6], finchè, nel pieno rinascimento e in seguito, gli artisti, dimentichi della sua dignità, gli daranno atteggiamenti e movenze poco decorose e talora sconvenienti [7].

Gesù adulto, generalmente nell'arte paleocristiana, è rappresentato piuttosto giovine ed imberbe [8], poi in aspetto virile e barbato [9]. Spesso sotto le forme di pastore recante una pecorella sul dorso, raramente sotto quella di Orfeo. Nell'arte bizantina apparisce senza barba quando opera i mira-

(1) CUMONT (in «Revue archéologique», 1892, vol. II, pag. 308).

(2) WILPERT, op. cit., tav. 21, 22, 60, 81, 116, 141, 144. Tuttavia nella pittura del Cimitero Maggiore (secolo IV) più che di bambino ha già l'aspetto di giovinetto.

(3) GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana*, vol. V, tavole, *passim*.

(4) P. es. a S. Maria Antiqua nel Foro Romano.

(5) Anche nei sarcofagi il Bambino è in atto di benedire. Vedi GARRUCCI, op. cit., tav. 311, 317.

(6) Giotto, Padova, Cappella degli Scrovegni. La Presentazione di G. C. al tempio.

(7) La nudità di tal genere del Bambino è del sec. XV.

(8) GARRUCCI, op. cit., vol. V, tavole 310, 313, 315, 316, 318, 319, ecc.

(9) GARRUCCI (ivi tavole 326, 330, 331, 335, ecc.). In qualche sarcofago si trova rappresentato e imberbe e barbato (vedi tav. 333, 334), ma probabilmente si deve al restauro.

coli, colla barba negli episodî della passione (Roma, Porta di S. Sabina; Ravenna, S. Apollinare nuovo). Più tardi è sempre barbato nei fatti che compie dopo il Battesimo. Il suo volto è generalmente rotondo dall'VIII al IX secolo; alla fine del X e nel XII è invece allungato (1). Sotto l'aspetto di *Pantocrator*, che succede alla figura del buon Pastore, ha un'espressione solenne e grave, che nell'XI secolo diventa anche dura e triste, e si addolcisce di nuovo nel secolo XIII (2).

Il Crocifisso apparisce tardi nell'arte occidentale. Il famoso graffito del Palatino non è che una caricatura. Nell'arte orientale il Crocifisso apparisce, almeno nelle gemme degli anelli, fin dal III secolo. Tra il V ed il VI secolo è effigiato sulla porta di S. Sabina in Roma. La più antica scena della crocifissione è in una miniatura del Vangelo siriaco della Biblioteca Laurenziana di Firenze dell'anno 586 (3). Fino all'XI secolo l'arte ha esitato nel rappresentarlo o vestito e vivente, o nudo e morto. Nel V secolo è nudo nella porta di S. Sabina e in un avorio del Museo britannico, ma dal VI al IX nell'arte bizantina è vestito col *colobium;* poi comincia di nuovo ad apparir nudo (4). Nell'arte romanica è vivo, impassibile, colle membra erette, i piedi sopra uno sgabello, le ginocchia rigide. È il Cristo *triumphans* della morte. Nel secolo XIII invece nell'arte italiana chiude gli occhi, ha la fronte solcata di rughe, il corpo contorto ricade pel peso sulle braccia; è il *vir dolorum* (5). Tale tipo pare si debba all'influenza della poesia francescana. Anche verso quest'epoca la scena della crocifissione si arricchì di diversi simboli e i domenicani v'introdussero le figure dei Santi (6). Il modo di rappresentare il Crocifisso colle braccia alzate non è invenzione degli eretici giansenisti, come da taluni si è preteso (7).

Il tipo della Vergine SS. Due sono le principali classi nelle quali, attraverso i secoli, si possono coordinare i tipi della Vergine SS., quando non faccia parte di alcun soggetto evangelico.

La Vergine senza il bambino, nella pittura e scultura dei primi quattro secoli, non comparisce, salvo, s'intende, nella

(1) MILLET, *L'Art byzantin* (in MICHEL, op. cit., I, 293).

(2) Sul tipo del *Salvator mundi*, vedi WILPERT (in «Arte» del VENTURI, 1907).

(3) CAROTTO, *St. dell'Arte*, Hoepli, 2, 100.

(4) MILLET, *L'Art Byzantin* (in MICHEL, op. cit., I, 297).

(5) VENTURI, *St. dell'Arte*, V, p. 1.

(6) «Revue de l'art chrétien», 1910, pag. 133.

(7) A. GAZIER (in «Revue de l'art chrétien», 1910, pag. 77).

scena dell'Annunciazione (1). Nell'arte bizantina essa risale al secolo VI, al tipo detto la *Blachernitissa*, perchè venerata nella chiesa di Blacherna a Costantinopoli. La figura è intera, con amendue le mani levate, in forma di orante (2). Questo tipo si continua fino al secolo XII (3). Modificazione di esso è la Vergine con una mano alzata e l'altra sul petto (4).

La Vergine col divino Infante apparisce di già nella pittura cimiteriale in più esempi (5). Verso il secolo VI si rivede nei musaici di Ravenna qual *Regina* sul trono gemmato, ravvolta nel manto, benedicente colla destra e sorreggendo colla sinistra il Bambino; ha il capo eretto, i grandi occhi aperti e fissi. È il tipo che vien detto di Maria Regina, che si continua almeno fino al secolo IX (6).

Madonne di San Luca. Non è possibile di accertare la data dell'origine dell'altro tipo, che viene sotto il nome di Madonne di S. Luca (7), a cui apparterrebbero l'Odigitria (8), la Nicopeia di Costantinopoli, la Panagia del Monte Athos, la Madonna di Santa Maria Maggiore e parecchie altre in Roma, in Italia, in Francia, ecc. Esse certo risalgono ad una data antica quanto quelle di Maria Regina e si riproducono fino almeno al secolo XIII, se è vero, come pensano alcuni, che a questo secolo si debba attribuire la Madonna di Santa Maria Maggiore (9). Ad ogni modo ha sì larghi limiti di tempo questo tipo, che difficilmente potrà servire a precisare una data cronologica.

(1) WILPERT, op. cit., I, pag. 187.

(2) Nella pittura cimiteriale si ha esempio della Vergine orante (WILPERT, op. cit., I, 193; II, tavola 163), ma ha dinanzi il Bambino.

(3) Così a Ravenna (palazzo arcivescovile); a S. Venanzio in Roma; a S. Marco in Firenze (proveniente da S. Pietro in Vaticano); a S. Donato, a Murano; a Torcello, Duomo, del sec. XII.

(4) Così le Madonne dei SS. Domenico e Sisto (sec. VII ?), di Ara Coeli, di S. Maria in via Lata e a Campo Marzio, tutte in Roma.

(5) Vedi sopra a proposito del tipo di Gesù Bambino.

(6) Al VI secolo si attribuiscono quelle del cimitero di Comodilla, di S. Maria Antiqua; all' VIII quella di S. Clemente e al IX quella dell'abside di S. Maria della Navicella.

(7) Sulla questione esiste una larga letteratura, di cui offre un saggio il ch.mo LECLERCQ (in *Manuel d'arch. chrét.*, 2, pag. 142, nota).

(8) Questo tipo si diffuse largamente in Italia nel sec. XII. La Vergine tiene il divino infante, premuto al petto colla sinistra. Il Bambino pare voglia benedire colla destra, mentre colla sinistra regge il volume. Il DIEHL (*Manuel de l'art byzantin*, pag. 305, 306) descrive diversamente questi tipi.

(9) VENTURI, *Storia dell'Arte*, volume V, pag. 32. Il KONDAKOW l'attribuisce invece ai secoli VIII-IX.

Madonna allattante il Bambino. Il tipo della Vergine, che allatta il Bambino, è un motivo non comune prima del 1300, in cui prende maggior sviluppo. Uno dei più antichi esempi è l'avorio donato al capitolo di Monza nel secolo X, ora al Museo Nazionale di Parigi (1). Il tipo si prolunga fino al secolo XVI.

Madonna adorante il Bambino. Al secolo XV incirca appartiene il nuovo tipo della Vergine che adora il Bambino, derivato molto probabilmente dalla scena della Natività e dell'Adorazione dei Magi (2).

La *Madonna della Misericordia* è in atto di allargare colle mani il manto per ricoverarvi i suoi fedeli. È un tipo iconografico che risale al secolo XIII (3).

La Vergine su basamento ed Angeli. Il motivo dell'angelo o degli angeli (2, 3, 4), con o senza istrumenti musicali, seduti o in piedi, dinanzi ad un alto basamento, su cui siede in trono la Vergine, risale al secolo XV (4) ed è seguito in tutto il secolo XVI (5), e sporadicamente nel XVII (6) dagli artisti italiani pittori, specialmente della scuola umbra e veneta.

(1) V. Venturi, op. cit., 2, fig. 157 e pag. 226. Come antiche rappresentazioni si citano quelle dell'oratorio di S. Marcello, delle chiese di S. M. delle Grazie, della Trinità dei pellegrini, dei Santi Domenico e Sisto, tutte in Roma e quelle di Amaseno. Per il 1300 e secoli seguenti, vedi: Lorenzetti A. (Siena, S. Francesco); Ghissi F. (Roma, P. Vatic.; Fermo, S. Domenico; Ascoli Piceno, S. Agostino, ecc.); Nino Pisano (Pisa, ch. della Spina); Civitali Matteo (Lucca, SS. Trinità); Lippo Dalmazio (Pistoia, P. pubblico); Andrea da Bologna, (Pausula, S. Agostino), ecc.; Cfr. Ricci C., *Il Pinturicchio*, pagine 155, 157, 158; «Gazette des Beaux Arts», a. 1910, pagina 57; Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge*, ecc., I, 144, 158, 163, 164, 169, 191, 267.

(2) Vegga̧nsi quelle dell'ignoto Fabrianese del secolo XV (Matelica, Collez. Piersanti; Fabriano, Museo civico); di Gentile da Fabriano (Firenze, Gall. ant. e mod.); di Cosmè Tura (Roma, P. Colonna); del Vivarini B. (Venezia, G.; Napoli, Museo; Bologna, P.); del Perugino (Firenze, Uffizi); Della Robbia A. (Verna, ch. magg.), del Basaiti, Botticelli, Bellini, Bonfigli, Baldovinetti, Boccati, Filippino Lippi, Signorelli, Lorenzo di Credi, Rossellino, Silvestro dell'Aquila, Correggio, ecc.

(3) Pedrizet P., *La Vierge de miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908 (in «Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome»). È un libro esauriente sulla materia.

(4) Così il Palmezzano, Domenico di Bartolo, Francesco di Giorgio di Martino e Girolamo di Benvenuto.

(5) Così il Signorelli, l'Oggiono, il Bugiardini, il Pinturicchio, Perugino, Cima da Conegliano, Romanino, Correggio, Girolamo dai Libri, Girolamo di S. Croce, Giambellino, L. Lotto, Fungai B., Rondinelli, Mantegna, Costa L., Carpaccio, Cotignola, Francia, Raffaello.

(6) P. es. il Crespi detto il Cerano, Milano, Brera.

I Santi. Se l'antichità greca e romana fu prodiga di caratteristiche per fissare e distinguere il tipo dei suoi numi, il medioevo invece se ne mostrò molto restio rispetto ai Santi ed ai personaggi divini. Essi non sono che raramente accompagnati da tali distintivi fin verso la metà del secolo XIII (1), dopo del qual tempo cominciano ad usarsi in gran numero. Quando questi distintivi si conservano i medesimi attraverso le età, essi certo non potranno servire d'indizio cronologico. Ma tale rigidità di forme non è comune. S. Giovanni Battista, p. es., nell'arte bizantina è rappresentato comunemente colle ali, come un angelo; nel medioevo ha l'aspetto di un asceta;

79. — Tipo iconografico (Adoraz. dei Magi). *(Fot. Alinari)*.

nel rinascimento s'adorna delle grazie dell'infanzia (2). Sarà quindi necessario conoscere lo svolgimento cronologico di ciascun tipo in particolare.

B) **I fatti.** — Oltre il tipo particolare dei personaggi vi hanno, come dissi, alcune serie di fatti che l'arte ha riprodotto quasi alla stessa maniera, per un periodo più o meno lungo di anni e di secoli.

Nell'arte greco-romana e *romana*, le leggende, p. es., di Medea (3), di Endimione e Diana (4), di Meleagro (la caccia

(1) VIOLLET LE DUC (in *Dict. raisonné d'architecture*, ecc., vol. I, pag. 13).

(2) « Revue de l'art chrétien », 1910, pag. 133. V. anche vol. VIII, pag. 452; 11, pag. 73.

(3) ROBERT C., *Die antiken Sarcophag-Reliefs*, vol. II, tav. 62-65. Il carro coi serpenti, che trasporta Medea, è sempre nell'angolo a destra di chi guarda il sarcofago.

(4) ROBERT, op. cit., volume I, tavole 11-25. Diana sul carro, che guarda Endimione giacente, è sempre nella parte a destra di chi guarda il sarcofago.

al cinghiale, la sua morte, il suo trasporto) (1), conservano nella scultura funebre dei sarcofagi la stessa forma di composizione.

Nella pittura cristiana cimiteriale e nei sarcofagi l'Adorazione dei Magi (fig. 79) (2), la Storia di Giona, i Tre fanciulli nella fornace, Daniele nella fossa dei leoni, Noè nell'arca, la Risurrezione di Lazzaro, il Peccato d'Adamo (3) offrono generalmente un medesimo tipo iconografico, qua e là leggermente variato; come nella pittura medievale specialmente bizantina, la *Deisis* (4), l'*Etimasia* (5), la *Dormitio B. Mariae* (6), il Giudizio universale (7), nella romanica l'Albero di Jesse (8), la Chiesa e la Sinagoga (9).

4° I particolari nelle figure. — Oltre la qualità e la preferenza di un dato soggetto, che nelle opere d'arte mostra un'età, forniscono talora, ora l'uno ora l'altro, indizi crono-

(1) Robert, op. cit., volume III, tavole 70-78; 79-93; 94-98.

(2) Nei sarcofagi sono sempre tre, spessissimo in atto di camminare a grandi passi (Garrucci, op. cit., V. tav. 310, 311, 334, 365, 384, 385, 398), talora fermi in piedi (tav. 303, 315, 384, 398), con cammelli (tavola 384) offrono doni, talora corone (tav. 398, n. 4) alla Vergine seduta. Qualche volta diretti, verso la greppia su cui vedesi una stella (tav. 365, 315, 398, n. 5), ma generalmente in altro luogo. Hanno in testa quasi sempre il *pileus*, che conservano fino al sec. xiii. Sull'origine di questo tipo (sec. ii d. C.). vedi « Nuovo Bullettino di arch. Crist. », 1911, pag. 69.

(3) Per le caratteristiche di questi tipi puoi consultare le opere più volte citate del Garrucci e del Wilpert. Per darne un esempio, il peccato di Adamo e d'Eva è rappresentato nei sarcofagi quasi sempre al medesimo modo. I progenitori sono generalmente nudi, ritti in piedi, di prospetto, divisi da un albero. (Garrucci, tav. 315, 314, 318, 322, 333, 351, 366, 372, 374, 381, 382, 396, 402).

(4) Nella *Deisis* Cristo, giudice supremo, è rappresentato tra la Vergine SS. e S. Giov. Batt., entrambi supplicanti il Salvatore per l'umanità. Dal sec. vii (Roma, S. M. Antiqua) al sec. xiv. Diehl, *Manuel de l'art byzantin*, 331, 481.

(5) *L'etimasia* (*throni*), la preparazione del trono per il Cristo venturo, giudice del mondo, rappresenta un trono o sella vuota, sormontata talora col monogramma di Xto, dai sec. v-vi (S. Maggiore, Arco trionfale) al secolo xii (Palermo, Martorana). P. Durand, *Étude sur l'Etimasia*, ecc., 1867. « Bullett. d'arch. Crist. », 1873.

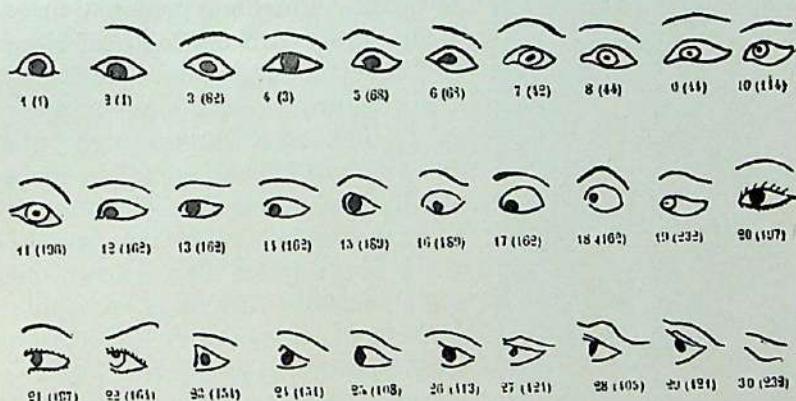
(6) La morte della Vergine va dal secolo x (avorî, miniature, musaici, e xii (tavole, affreschi) sino al secolo xv. Vedi sopra pag. 136-137 e fig. 60.

(7) Risale al sec. ix la più antica rappr. che se ne abbia. Vedi in « Arte » del Venturi, 1901, pag. 240. Sotto l'allegoria del Pastore, che separa le buone dalle cattive pecorelle, si trova nell'arte cimiteriale. Diehl, op. cit., pag. 8.

(8) Dal sec. xiii al xvi (De Caumont, op. cit., 473).

(9) Dal sec. xiii in poi (ivi).

logici, più o meno sicuri, più o meno precisi, i particolari delle figure, dei quali verremo ora discorrendo partitamente. Riguardano essi: la *proporzione* delle figure, le *parti* del volto, il *modo di presentare* la persona *(profilo, scorcio)*, *il colorito, il nudo, le vesti, e il modo di adattarle, piegarle, ornarle, la qualità diversa dei movimenti* dei personaggi, la loro *collocazione*, il loro *numero*.

a) *Proporzioni delle figure*. Le figure dalle membra sottili e molto allungate, fino alla proporzione di dodici teste, sono una caratteristica dell'arte cretese e dorica arcaica e in parte dell'etrusca, come nella statuaria delle isole greche,

80. — L'occhio nei vasi a figure rosse. (Dal POTTIER).

che si osserva mantenuta, fino al sec. VI a. C., nella serie dei pretesi Apolli nudi, e nella pittura vascolare a figure nere. Nella Ionia e nella Grecia continentale, invece, alla fine del sec. VII le figure sono tozze, e colle membra vigorose e piene, come si vede nei vasi attico-corinzi, in cui la statura delle figure si riduce a cinque teste d'altezza ed anche meno. Tale canone è seguito anche nell'arte minuta dei piccoli bronzi nel sec. VI a. C. In seguito le proporzioni vengono crescendo; così mentre le figure del fregio d'Assos hanno la proporzione di quattro teste e mezzo, quelle del rilievo di Samotracia ne mostrano cinque e mezzo, e le altre della tomba delle Arpie sei e mezzo. Nel periodo invece dei vasi a figure rosse predomina l'eclettismo, cioè sono ora allungate ed ora tozze [1].

[1] POTTIER, *Catalogue*, pag. 622, 852.

b) *Parti del volto*. Nella pittura vascolare greca arcaica l'*occhio* viene disegnato uniformemente di faccia, anche quando la figura è di profilo, ma in seguito, con una serie continua di prove e tentativi, che si possono constatare sui medesimi vasi (figura 80), l'artista giunge a disegnarlo di profilo; onde è questo un particolare prezioso per la cronologia dei vasi. E lo stesso ci è lecito pensare avvenisse nella pittura parietale, e in parte osserviamo nella scultura.

81. — Statua arcaica (Acrop. di Atene).

Gli stessi tentativi furono fatti anche per il disegno dell'*orecchio*. Solo alla metà del secolo V a. C. si trova, nel predetto genere di arte, il disegno esatto del lobo inferiore dell'orecchio (1). Nella statuaria antica, mentre le *pupille* non segnate sono indizio di lavoro greco, le incise invece appariscono nei bassorilievi romani dell'età di Augusto e anche nelle statue della età di Adriano (2). Dalla maniera con cui sono indicati il globo e la pupilla nelle figure dei medaglioni dell'Arco di Costantino il Reinach trasse recentemente un indizio cronologico per tali sculture (3).

Indizio più preciso e di più vasta applicazione ci offre la diversa maniera con cui nelle varie età, seguendo i capricci della moda, le donne si acconciarono i capelli e gli uomini anche la barba, maniera che in generale riprodussero fedelmente gli artisti, e soprattutto nei ritratti. Così nella scultura greca è indizio di arcaicità la lunga capigliatura raccolta in lunghe trecce ricciute, cadenti sugli omeri, e più spesso dinanzi, delle figure femminili (fig. 81), e qualche volta, nella pittura greca vascolare,

(1) POTTIER, *Catalogue*, ecc., pagine 854, 858, fig. 3, che riportiamo, e fig. 4.

(2) STRONG, *Roman Sculpt.*, pagine 57, 58, 165, 374. Il medesimo si osserva in alcuni sarcofagi cristiani. VENTURI, *St. dell'arte ital.*, vol. I, pag. 428.

(3) «Revue arch.», 1910, vol. I, pag. 123.

delle maschili [1]. Nel periodo seguente prevale la capigliatura corta, soprattutto negli uomini. Nelle donne viene spesso ammassata dietro l'occipite, o legata in modi diversi [2]. L'acconciatura a capelli ondulati e sagomati sulla fronte a foglie di edera è caratteristica del v sec. a. C. [3]. Raccolta in nodo al di sopra della fronte apparisce la prima volta, secondo l'Helbig, sotto Alessandro Magno [4], e ricorda la scuola di Lisippo [5]. Nell'arte romana la capigliatura del periodo repubblicano è molto semplice sia negli uomini che nelle donne. Nell'epoca imperiale l'acconciatura della capigliatura piglia diverse forme nei varî secoli, documentata nei busti e nelle monete, onde non è difficile di ritrovare per questo mezzo l'età approssimativa dell'opera d'arte [6].

Gli dei e gli eroi vennero nel periodo greco arcaico rappresentati di preferenza *colla barba;* nei periodi successivi sono ora barbuti, ora imberbi. Nell'arte romana arcaica la maggior parte delle statue aveva la *barba* lunga [7]; dopo Scipione Africano minore si tolse [8], e riapparisce sotto Adriano che la rimise in onore e il suo esempio fu seguito generalmente fino a Costantino, che la tolse. Gl'imperatori seguenti ne seguirono l'uso fino al sec. VI, salvo Giuliano che appare barbato.

c) *Profilo, scorcio.* Intorno al modo di presentare tutta intera la figura, la scultura antica, anche orientale, fin verso il 500 a. C., sia essa scolpita a tutto tondo o a bassorilievo, presenta il torace di *faccia*, la testa [9] invece, le gambe e i

(1) Per esempi vedi REINACH, *Répertoire de la statuaire*, 2, pag. 636. E. LOEWY, *Typenwanderung* (in « Jahreshefte des österreichisch Arch. Inst. in Wien », 1910, pagine 243 e seguenti). Per l'epoca omerica vedi HELBIG W., *Il trattamento della capellatura e della barba all'epoca omerica* (in « Atti della R. Acc. dei Lincei », 1880).

(2) V. *Coma* in DAREMBERG, *Dict. des antiq.*, 2, 1361.

(3) In « Ausonia », II, pag. 5.

(4) *Guide dans les Musées d'arch. class.*, I, 160.

(5) REINACH, *Man. de Philol.*, II, 70. Come venga usato questo criterio può vedersi in « Ausonia » II, pag. 38.

(6) Vedi in DAREMBERG, *Coma*, pag. 1368. Nel Museo nazionale delle Terme in Roma si può osservare una serie cronologica di busti femminili, disposti secondo la foggia della capigliatura.

(7) VARRONE, *De re Rustica*, 2, 11; sebbene non apparisca chiaro se parli dei Romani antichi, o degli antichi in genere.

(8) Veggansi i busti nel Museo Capitolino in Roma.

(9) Raramente la testa nel disegno arcaico è presentata di prospetto mentre con Polignoto (sec. IV a. C.) divengono comuni i tre quarti (POTTIER, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, pag. 843, 846, 847).

piedi di *profilo* (fig. 82). Essa ubbidisce ad una legge, che venne, poco propriamente, detta della *frontalità*, che è così formulata dallo Chipiez: « Qualunque sia l'atteggiamento della figura, o sia rappresentata in atto di camminare, o ferma, o diritta, o inclinata avanti o indietro, seduta o per terra, inginocchiata o a cavallo, il piano mediano che si suppone passante per la sommità della testa, naso, spina dorsale, sterno, ombelico; piano, che taglia il corpo in due metà simmetriche, resta invariabile, non piegandosi nè girandosi da alcuna parte. Il corpo potrà pendere in avanti o indietro, ma esso non produce mai nè piegamento, nè torsione laterale sia nel collo, sia nell'addome. Le gambe possono pure non essere collocate nel medesimo modo, una figura può avanzare un piede più che un altro, essere con un ginocchio in terra e l'altro levato, ma la posizione delle gambe non modifica punto la direzione del tronco e della testa » (1). Essa dunque ha in questo una caratteristica, che la fa distinguere dalle opere dei periodi posteriori.

82. — Bassorilievo di Absydos.

Il disegno arcaico fino a tutto il sec. VI a. C. non conosce punto lo scorcio. Ciascuna figura e ciascun oggetto è presentato in tale posizione, in cui si possano vedere tutti gli elementi costitutivi. Il torso quindi e le gambe sono disegnati di prospetto colla faccia di profilo. Nella pittura greca arcaica, come nella ceramica a figure nere, non si trovano che sporadicamente delle parti vedute in iscorcio, ma nella seguente dell'epoca dei vasi a figure rosse (sec. V a. C.), lo scorcio più o meno perfetto vi apparisce comunemente, allo stesso tempo che nella scultura scompare la legge della frontalità, più sopra

(1) *Histoire de l'art*, volume VIII, pag. 689.

accennata (1). Nell'arte del rinascimento fu Melozzo da Forlì (Marco degli Ambrosi, 1438-1494) il primo a dipingere le vôlte con figure scortate dal sotto in su e il suo esempio fu seguìto dal Bibbiena, da Pellegrino Tibaldi, da Baldassarre da Volterra e specialmente da Pietro da Cortona.

d) *Colore*. Rispetto al *colore* in alcuni generi d'arte serve d'indizio tanto la diversità dei colori, quanto la varietà dei toni. È noto, p. es., che i dipinti monocromatici nella pittura classica sono più antichi dei policromatici. Una loro caratteristica è di presentare costantemente, in un modo uniforme, rosse le carni dell'uomo e bianche quelle della donna. Così nella pittura vascolare greca le figure nere sono generalmente più antiche delle rosse. In seguito prevale la policromia, e dopo i tempi delle guerre persiane la tavolozza del pittore greco acquista una maggiore varietà di colori (2). Anche la pittura etrusca più antica non mostra che due o tre colori (3). Più varia è la romana dei tempi di Augusto, dove predominano il bianco, il nero, il verde, il rosso, il violetto oscuro e raramente il giallo e il bleu (4). Raro è invece il nero, come l'azzurro, il minio, il cinabro nella pittura cimiteriale cristiana e comune il giallo (5). Le opere musive dei marmorari Vassalletti si distinguono per lo smalto di quattro soli colori, cioè il bianco, il rosso, l'oro, l'azzurro cupo, quasi nero (6).

Quanto poi alla varietà dei toni e al chiaroscuro, la pittura arcaica generalmente ne manca. I primi tentativi del

(1) Talvolta questo criterio potrà servire a distinguere un'arte dall'altra. Così, nota V. Macchioro, *Derivazioni attiche nella ceramografia italiota* (in «Memorie della R. Acc. dei Lincei», 1910, pag. 292) nella pittura vascolare attica la quadriga è rappresentata in modo che ha sempre i 4 cavalli disposti in una prospettiva, quasi perpendicolare al piano della pittura, onde l'un cavallo sporge pochissimo sull'altro, e le teste sono generalmente in posizione normale verso avanti; nella ceramografia italiota invece i quattro cavalli sono in prospettiva assai obliqua, sì che l'uno sopravanza l'altro con mezzo il corpo, e solo eccezionalmente hanno tutti la testa volta in avanti.

(2) Winckelmann, *Storia dell'Arte*, ediz. Fea, 1783, 2, 74.

(3) Martha, *L'art étrusque*, pagina 277.

(4) Springer, op. cit., I, 2a edizione, 454.

(5) Wilpert, op. cit., 1, 8.

(6) Giovannoni, *Opere dei Vassalletti*, ecc. (in «Arte» di A. Venturi, 1908, pag. 268). Vedi come anche della diversa varietà cromatica si serva C. Ricci, per distinguere due epoche nei musaici ravennati di Sant'Apollinare Nuovo, *Ravenna*, 5a ediz., pag. 19 (in «Italia artist.», Bergamo, 1905).

chiaroscuro risalgono alla metà circa del sec. v a. C., mentre è nel iv che il colorito acquista la varietà dei toni e la carne è resa col suo colore naturale [1]. Tale criterio se torna inutile per la pittura parietale greca, quasi del tutto perduta [2], può talora servire di guida per quella vascolare.

Per la pittura italiana la distribuzione giudiziosa dei colori in modo da riuscire bene intonati risale a Giotto nel trecento; le tinte intere, con riguardo alla sola località del colore, dominano nel quattrocento; le tinte invece non intere, ma rotte per i varî riflessi e le trasparenze, si debbono agli artisti del cinquecento, massime a Tiziano, e l'esagerazione di tale maniera al periodo della decadenza, soprattutto al Tiepolo [3].

e) *Il nudo*. La riproduzione anatomica del corpo umano, in guisa da rilevarne tutte le parti e farne scorgere in qualche modo le ossa, i muscoli, i nervi, le vene, non suole rinvenirsi in opere che appartengano all'età arcaica di un'arte [4]. Così non la vedrai nelle sculture arcaiche dell'Acropoli di Atene o nelle romaniche e gotiche più antiche. Il corpo umano è nella scultura del periodo classico greco quasi idealizzato, e bisognerà scendere all'età ellenistica per vederlo riprodotto

(1) Bertrand, *Études sur la Peinture*, ecc., Paris, 1893, pag. 125.

(2) Non più di una ventina sono gli avanzi, che ce ne rimangono, e in cattivissimo stato. Le pitture di Pompei, Ercolano, della Cirenaica e di Crimea non risalgono oltre il secolo iii avanti Cristo (Pottier, *Catalogue*, ecc., 15). Nel 1908 fu annunziata la scoperta, fatta nelle vicinanze di Volo in Tessaglia, di un gran numero di stele funerarie, adorne di pitture di finissimo lavoro.

(3) Magni, *Storia dell'arte italiana*, 3, 197.

(4) Nè i Greci nè i Romani conobbero la dissezione del corpo umano; sebbene nell'*Iliade* di Omero si trovino ben 145 osservazioni sulle ferite e sull'anatomia delle parti del corpo umano. Malgaigne, *Études sur l'anatomie et la physique d'Homère* (in «Bulletin de l'Acad. de médecine», 1845). I Greci, come è noto, acquistarono l'abilità di riprodurre il corpo umano, fino alla perfezione collo spettacolo quotidiano della palestra e dei grandi giuochi nazionali. Presso i Romani la dissezione, come oggetto di studio, non fu praticata che sul corpo degli animali. Della poca loro scienza in questa parte ne sono testimoni, oltre l'indeterminatezza di alcuni vocaboli latini, significanti insieme parti diverse del corpo umano (*stomachus* stomaco ed esofago; *viscera* intestini, polmoni, stomaco, fegato; *uterus* e *venter* scambiati fra loro, «Bullettino di filolog. class.», 1909, ecc.), alcuni pezzi anatomici in terracotta, ritrovati fra gli oggetti votivi di templi, che si conservano nel Museo Vaticano (Helbig, *Musées d'arch. class.*, n. 231, 232) e nel Museo Nazionale alle Terme Diocleziane.

tale quale è ([1]), talora non senza qualche esagerazione, come nel Laocoonte vaticano. Nel medioevo lo studio del nudo è generalmente trascurato ([2]), e fiorisce nel sec. XV per opera di Antonio del Pollaiuolo e soprattutto del Signorelli, portato alla perfezione da Michelangelo ed alla esagerazione dai suoi scolari.

f) *Le vesti.* Criterio cronologico, che si presta ad una maggiore applicazione, è la diversa foggia di vestire e di ornarsi usata dai popoli, lungo il volgere delle età, riprodotta nelle loro opere dagli artisti ([3]). Quanto è più ristretto il periodo di tempo di una moda di vestire, tanto più preciso ne sarà il criterio cronologico, e sotto questo riguardo è più facile decidere l'età di una pittura recente, che non di un'antica; quando cioè durava per uno o più secoli la stessa forma di vestimento. Ma tale criterio suppone necessariamente che gli artisti abbiano dati ai loro soggetti, sieno o no loro contemporanei ([4]), vestimenti dell'età, in cui essi lavoravano. Se quest'uso li rende talvolta infedeli e fa loro mancare alla convenienza dovuta al soggetto, che avevano fra le mani, riesce invece di un aiuto prezioso per stabilire l'età della pittura o scultura che sia. Ora tale uso è abbastanza comune ([5]) sia nell'arte antica che nella medievale e in parte quella del rinascimento ([6]). Solo dunque per questo genere di arti servirà come criterio cronologico e spesso solamente qual termine *ante quem non*. Per adoperarlo è poi necessario conoscere i

([1]) A quest'arte doveva appartenere quella piccola figura in bronzo d'un vecchio, acquistata dal Plinio Giuniore, di cui dice «*ossa, musculi, nervi, venae, rugae etiam ut spirantis apparent*» (Ep. 3, 6).

([2]) Non manca qualche eccezione, specialmente per la pittura dell'alto medioevo, come i nudi dei 40 martiri di Sebaste, dipinti nell'oratorio innanzi alla chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano. Il nudo in tale arte non apparisce che in pochi soggetti (Battesimo di G. C. e il Crocifisso) e quasi sempre stilizzato, come, p. es., nella triplice divisione del ventre che si mostra costante in molti crocifissi. (MILLET, *L'Art byzantin*, in MICHEL, op. cit., 1, 289).

([3]) Anche l'usare o no delle vesti può talora darci un indizio del tempo. Nella scultura arcaica greca l'uomo è rappresentato nudo, e vestita la donna, uso questo che per la donna cessa nell'età prassitelica (PERROT, *Praxitèle*, Paris, Renouard, pag. 78).

([4]) Avverti nondimeno che se il soggetto è contemporaneo all'artista, il che potrà rilevarsi coi criterî ermeneutici sopra accennati, l'indizio cronologico riuscirà più sicuro.

([5]) V. pag. 132, nota 2.

([6]) V. come ne hanno usato il GARRUCCI (*Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri cristiani primitivi di Roma*, ecc., Roma, 1858) per stabilire l'età dei vetri cimiteriali e il WILPERT (op. cit.) per quella delle pitture delle catacombe.

costumi del vestire dei varî periodi; il che oggi è reso abbastanza facile da opere speciali, con illustrazioni che in tale materia sono state pubblicate [1]. Onde qui non se ne darà che qualche esempio. Una figura greca col chitone dalle maniche ci riporta al periodo posteriore alle guerre persiane [2]. Un'altra virile, romana, colla tunica corta sarà dell'età repubblicana; se invece l'ha lunga, del periodo imperiale [3]. La lacerna sopra la toga fu introdotta sul finire della repubblica, divenne costume militare nel I secolo d. C., e più tardi anche civile [4]. La dalmatica, specie di tunica manicata, e il *colobium*, tunica lunga senza maniche, comincia ad usarsi dal regno di Commodo incirca [5]. La varia forma della toga e la maniera diversa di adattarla distinguerebbe, secondo alcuni, le statue romane più antiche dalle recenti in tre periodi. Nel più antico, la toga copriva il braccio destro e non aveva il *sinus*, nel secondo continua il braccio ad essere coperto, ma la toga ha il *sinus* e l'*umbo;* nel terzo, che sarebbe l'imperiale, il braccio è scoperto [6]. In una pittura cristiana una figura con pianeta non andrebbe oltre il sec. V [7], e colla stola non più in là del VI [8], e con mitra in capo non sorpassa il X.

g) *Panneggio e pieghe.* Ma qualunque sia il costume indossato dai personaggi, serve anche di criterio cronologico il modo con cui è adattato intorno alla persona o quello con cui è piegheggiato. Nella scultura greca del sec. VI il corpo, della figura femminile soprattutto, è addirittura nascosto sotto i piani immobili della stoffa; nel V, pur rimanendo la medesima qualità della stoffa, gli artisti ne lasciano indovinare alcune almeno delle parti e la posizione delle gambe, servendosi anche dell'alzamento a sinistra della veste. Alla fine di questo secolo, il peplo viene trattato, come se fosse di stoffa leggera, quasi trasparente. Veggansi, p. es., le Cariatidi dell'Erectheion [9]. Riguardo al modo di piegheggiare è distin-

(1) V. la bibliografia appresso nei prospetti metodici. (Vesti).

(2) REINACH, *Man. de philol.*, I, 255.

(3) GELLIO, *Noct. Attic.*, 6, 12.

(4) MARQUARDT, *La vie privée des Romains*, 3, 210.

(5) MARQUARDT, op. cit., 2, 225.

(6) MARQUARDT, op. cit. 2, 199.

(7) BRAUN Jos. S. I., *Die liturgische Gewandung*, ecc., Herder, 1907.

(8) KAUFFMANN, *Manuale d'arch. crist.*, Pustet, 1908, pag. 494; ma il BRAUN (op. cit.) ne fa risalire l'uso in oriente al sec. IV, e in occidente discendere al IX.

(9) W. AMELUNG (in «Ausonia», 1909, pag. 111). F. NOACH, *Das Gewandproblem in der griechischen Kunstentwickelung* (in «Neue Jahrbücher», 1909, pag. 253).

tivo della scultura dell'età greca arcaica il solco profondo, perpendicolare e parallelo delle pieghe (fig. 83). L'essere le vesti o immobili o leggermente agitate dal vento, salvo qualche caso, è proprio dell'arte greca classica e della romana e di quella del rinascimento, che l'imita. Il peplo pieghettato a scaletta sul davanti della figura è una caratteristica delle statue femminili dell'età arcaica greca [1], mentre la toga romana, ripiegata più volte *(contabulata)*, ci fa discendere al sec. IV d. C. [2]. Il panneggio nei vasi attici di stile bello e fiorito è abbondante, ricco, a volte grandioso; negli apuli invece si sottrae dalle leggi naturali, creando pieghe e svolazzi irrazionali. Esso mostra una virtuosità, che non vuole subordinare la stoffa al corpo, ma lo tratta come cosa a sè. La veste trasparente, agitata da un movimento rotatorio, non giustificato, che imprime alle stoffe delle pieghe oblique, allargandone a cerchio l'orlo inferiore, è caratteristica della ceramica italiota. Una simile maniera di pieghe artificiose e di panneggio, con grandi svolazzi, ci richiama ad un genere d'arte, ben lontano dalla precedente, cioè a quella che fu detta barocca del sec. XVII.

83. — Minerva (Museo di Atene).

h) *Ornamenti.* Quanto agli ornamenti delle vesti, fu già notato nella tecnica [3] l'uso delle vesti ricamate o semplici nei diversi periodi dell'arte greca, che trova un riscontro nella pittura vascolare e serve a determinare un periodo cronologico della medesima [4]. Il medesimo uso di vesti istoriate di

(1) Vedi, p. es., le statue arcaiche del Museo dell'Acropoli in Atene. Nella pittura poi anche la mancanza o la scarsezza delle pieghe, come si vede nei vasi a figure nere.

(2) REINACH, *Répertoire.*, ecc., 2, 636.

(3) V. sopra pag. 221-222.

(4) POTTIER, *Catalogue*, ecc., pagina 1055.

figure e di scene si nota nell'arte bizantina del sec. v d. C., come apparisce in un musaico di S. Vitale di Ravenna (1). Tessuti ricchi, broccati preziosi, ricami nei manti e nei veli formano nell'arte italiana una caratteristica speciale degli artisti senesi e marchegiani del sec. XIV (2).

Altri indizi cronologici potranno essere talora forniti dalle parti o dagli ornamenti accessori delle figure, come le ali negli angeli (3), il nimbo crucigero intorno al capo di G. C. (4), il circolare (5) o il quadrato (6), le corone (7) ornanti le teste di Santi o di personaggi storici.

i) *Movimento delle figure.* L'arte non s'impadronì di un tratto dell'abilità di riprodurre ogni sorta di movimento della figura umana, dai più semplici ai più complicati ed

(1) DIEHL, op. cit., pag. 250. A quest'epoca risale, press'a poco, l'uso di ornare le vesti di file di perle e di gemme, e quello di vezzi e collane di perle al collo di nobili matrone e fanciulle. V. « Mélanges d'architecture de l'École française », 1906, pag. 266.

(2) COLASANTI A., *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, pag. 27, 35, ecc.

(3) Gli angeli nel sec. IV sono senza ali e col nimbo, nel V hanno le ali ed il diadema. Nel cimitero di Trasone è forse la più antica rappresentazione in pittura dell'arcangelo S. Raffaele, dove è figurato senz'ali. (GRISAR, *Storia dei Papi*, I, n. 260).

(4) Circolo in cui è inscritta la croce, adoperato per Gesù Cristo o per l'agnello; apparisce alla metà del sec. V. WILPERT, *L'Acheropita* (in « Arte » del VENTURI, 1907, pag. 5 dell'estratto).

(5) Il nimbo *circolare* (specie di disco o lunetta, marmorea o metallica per le statue, incisa nei bassorilievi, dorata per la pittura) apparisce la prima volta in scultura nel sec. IV (Arco di Costantino); in pittura tra il IV e V, nelle miniature del Vergilio Vaticano, nei musaici cristiani di S. Maria Maggiore (testa di Erode), di S. Apollinare in Classe a Ravenna (Costantino IV, Pogonate e i suoi figli), nelle pitture cimiteriali; per Xto poco prima del 340; DE ROSSI (*Bullett. Crist.*, 1876, pag. 174) dice non prima del sec. IV; per i Santi, dalla fine del secolo V. LUDOLPH-STEPHANI, *Nimbus und Strahlenkrone*, ecc. (in « Mémoire de l'Acad. des Sciences de St. Petersbourg », 1859, 6 série). VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, I, 60.

(6) Il nimbo *quadrato* (*tabula*), specie di rettangolo, in cui è incorniciato il volto del personaggio, si usò dalla fine del sec. VI. Generalmente indica che il personaggio era vivente, quando fu dipinto; ma non sempre. Esso prese voga specialmente nel secolo IX. (« Mélanges d'arch. de l'École française », 1906, e « Arch. Soc. Rom. di storia patria », 1906. V. WÜSCHER BECCHI (in « Dissertaz. della pont. accad. rom. di archeol. », 1903, pag. 440). BEISSEL S. I., *Die Miniaturen*, ecc., tav. VIII. DE IERPHANION G., *Le nimbe rectangulaire en Orient et en Occid.* (in « Études », a. 1913, pag. 85 e seg.).

(7) Le *corone* sul capo o nelle mani di Santi e dei martiri non risalgono oltre il secolo IV. (MARTIGNY, *Dict. d'arch. chrét.* « Couronne »).

arditi. La minore o maggiore perfezione quindi, con cui sono riprodotti, indicherà se l'opera d'arte appartiene agl'inizi o al periodo di splendore, il movimento, p. es., della figura gradiente di prospetto fu tentato dall'arte greca scultoria fin dal sec. v a. C. (1). Uno studio a tal riguardo nell'arte pittorica italiana, non ancora fatto, per quanto io sappia, cominciando da Giotto a Michelangelo, sarebbe di grande aiuto alla critica stilistica.

Nei movimenti stessi vi sono alcuni periodi dell'arte in cui si è preferito uno piuttosto che un altro. Il Reinach, in uno studio sulla rappresentazione artistica del galoppo del cavallo, ha scoperto che il galoppo, da lui detto *le canter*, è preferito dall'arte greca all'epoca di Fidia, è raro nell'arte posteriore, sconosciuto nel medievo e nell'arte moderna. Una seconda e terza specie *(le cabré allongé* e *le cabré fléchi)* dominano invece nell'arte egizia, assira, greco-romana, medievale, e moderna; il galoppo volante nell'arte micenea, nella fenicia, che ne deriva, nella Scizia, nella Cina e nel Giappone (2).

k) *Collocamento delle figure.* La *giusta posizione* di figure, tutte volte nel senso medesimo, è la legge ordinaria dell'arte orientale sia pittorica che scultoria; la simmetrica invece con un centro, verso il quale convergono le figure disposte in linee parallele, dell'arte classica e moderna. Il sistema di collocare le teste delle figure tutte alla medesima altezza, sieno esse sedute, in piedi o a cavallo, che viene chiamato col nome di *isochefalia* (onde un uomo a piedi viene ad essere alto quanto uno a cavallo, e un cigno alto come un leone), è un canone artistico, che prevale nella pittura, nella scultura e nella ceramica delle scuole arcaiche greche dal VII al V sec. a. C. (3). Lunghe teorie di personaggi, disposte a zone, in linee parallele, talvolta le une sulle altre, senza alcuna mutua relazione, e spesso nello stesso atteggiamento, è anche un difetto di composizione che contraddistingue l'arte medievale (4). I primi inizî si hanno nei bassorilievi del fregio dell'arco di Costan-

(1) V. «Bull. della Comm. Arch. com. di Roma» 1908, 1-20.

(2) In «Rev. arch.», 1900, I, p. 218.

(3) Pottier, *Catal.*, 448, 451, 453.

(4) Avverti che qui si tratta di soggetti, in cui prevale l'unità fittizia (V. sopra pag. 41) o che di loro natura richieggono la simmetria, come, p. es., nell'Adorazione della croce rappr. in S. Maria Antiqua al Foro Romano. Per quelle, ove predomina l'unità naturale, si trova varietà di collocazione, anche nella pittura medievale, come nelle miniature della Genesi di Vienna e nel rotulo di Giosuè della Biblioteca Vaticana.

tino in Roma (fig. 84), e si fanno manifesti nei musaici delle basiliche romane e bizantine del sec. VI (fig. 95), come anche nelle pitture parietali. L'accoppiarle in modo, che sieno fra loro in relazione, torna ad apparire nella scultura romanica e diviene comune nel 1300.

l) *Numero delle figure.* Anche il diverso numero delle figure in una rappresentazione ci sarà di guida talora a determinarne il tempo. La presenza, p. es., di una sola figura nelle stele funebri attiche ci riporta all'età arcaica, quella di due al sec. V a. C., tre e più al IV a. C. Nella pittura greca della fine del sec. VII a. C. e nella prima metà del VI, quale si ricava dalla ceramica corinzia della medesima epoca, ciascun motivo della decorazione a zone è costituito ordinariamente da due personaggi, posti l'uno di faccia all'altro. Così nella ceramica

84. — Fregio dell'arco di Costantino in Roma. *(Fot. Anderson).*

greca dei vasi a figure rosse il numero di queste varia a seconda dei periodi di tempo, in cui vissero gli artisti Epitteto, Eufronio, Brygos e Douris (sec. VI a. C.) [1]. La composizione, ridotta al minimo numero di personaggi, strettamente necessari, è caratteristica della pittura cimiteriale e della scultura ad essa coeva e anche posteriore alla medesima.

5º **Sfondo del quadro ed altri accessori.** — Al medesimo scopo, di che stiamo trattando, si volga l'attenzione anche allo sfondo del quadro e agli altri oggetti secondari.

Quanto allo sfondo in *pittura* è da notare che l'*elemento paesistico* forma una caratteristica speciale dell'arte egea. Esso non solo completa il quadro, ma si presenta qual forma artistica a sè, in paesaggi fluviali e marini, scene di animali, di piante, anche con figure umane. Sparisce invece nella pittura greca sino a Polignoto che lo rimette in fiore, adoperandolo però solo come sfondo, non come opera d'arte a sè; torna

(1) Pottier, *Catalogue*, ecc., pag. 448, 449, 708, 839.

poi a mostrarsi libero nell'età ellenistica (1). Nella pittura greco-romana è sempre una parte accessoria, fino all'età di Augusto, al tempo del pittore Ludio, il quale fu il primo, a detta di Plinio (2), nel dare ai paesaggi una parte importante e a sè. Veggansi, p. es., le pitture della Villa di Livia *ad gallinas albas* (3), e le ostiensi della Biblioteca Vaticana (4). Ma tale criterio male si applicherebbe a quella cimiteriale cristiana dei secoli seguenti, ove il paesaggio è molto scarso ed imperfetto (5). Decadenza questa, che continua in gran parte nell'età bizantina, nella quale viene lentamente ecclissandosi, ed è sostituito da un fondo dorato (6) o bleu, che dura sino a Giotto. Il quale, riferisce il Vasari, fece « certi paesi di alberi e di scogli che fu cosa nuova in quei tempi ». Nella miniatura il ritorno dello sfondo paesistico si afferma colla rappresentazione dei 12 mesi dell'anno. Nelle pitture su tavole il fondo dorato si trova fino agli ultimi decenni del sec. XV (7). In un quadro di Alessio Baldovinetti (1422-1499) (Firenze, Uffizi) si assiste alla transizione fra il fondo dorato e il paesistico. In alto sono dipinti gli alberi (8), e nel basso chiude l'orizzonte una tenda dorata. Nello stesso sec. XV si svolge la pittura di paese, sempre come sfondo, per opera di Gozzoli, Gentile da Fabriano, Mantegna, Perugino, Giambellino, Cima da Conegliano e del Carpaccio (9). Meglio anche nel sec. XVI, special-

(1) M. HEINEMANN, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Bonn, 1910. E. MICHEL, *Le paysage dans les arts de l'antiquité* (in « Revue des deux mondes » 15 giugno 1884).

(2) *H. N.*, 35, 10.

(3) In « Emporium », 1906, maggio. Il MICHEL (in « Revue des deux mondes », 1884, pag. 885), osserva che nelle pitture più antiche l'orizzonte è sempre mantenuto altissimo, in tutte poi sono adottati due punti di vista, l'uno per le parti inferiori, l'altro per l'alto della composizione.

(4) NOGARA, *Antichi affreschi del Laterano e del Vaticano*, Milano, Hoepli, 1907 e *Monum. dell' Ist. di corr. arch.*, VIII, tav. 28.

(5) WILPERT, op. cit., tav. 6, 12, 21, 47, 109, 122, 148, ecc.

(6) Il fondo d'oro in alcune absidi del sec. VI è inquadrato tra i riflessi luminosi di nuvole bleu e rosse e il verde del suolo. Questo verde del suolo apparisce anche in rappresentazioni di parti interne di edifici (MICHEL, I, 284).

(7) Il polittico di S. Antonio con fondo dorato di A. Vivarini porta la data del 1469 (Roma, Pinac. Vaticana). Forse più recente è la Crocifissione dell'Alunno (1430-1492) della medesima Pinacoteca.

(8) La forma degli alberi è caratteristica nella pittura primitiva italiana.

(9) Il fondo, con alberi fitti a tronchi paralleli, si trova nella pittura toscana del 1300 e nell'arte primitiva del 1400. VENTURI, *Storia dell'Arte*, 5, 824.

mente presso i Veneti (1), ed anche per opera del bolognese A. Carracci. Come pittura a sè si trova solamente nel sec. XVII, e tocca il suo splendore nella seconda metà del sec. XIX (2).

Come il paesaggio, così lo *sfondo architettonico* adorna e completa nell'arte le azioni o scene figurate, e il medesimo è proprio della pittura vascolare detta delle figure rosse di stile ricco (sec. V a. C.), specialmente con prospettive di teatro (3). L'assenza o la presenza della prospettiva lineare giova a distinguere i quattro stili della pittura pompeiana. Il primo detto d'*incrostazione a rilievo*, in cui le pareti interne della casa son rivestite di lastre a rilievo di stucco marmorizzato dai colori varî, divise da pilastri a rilievo e coronate superiormente da una cornice, si distingue appunto per la mancanza d'ogni prospettiva; nel secondo (sec. I a. C.), invece dell'incrostazione a rilievo, questa è soltanto dipinta sulla parete liscia, ma in modo che zoccolo, colonne o pilastri, cornici, sono dipinti a chiaroscuro, come se sporgessero veramente dalle pareti. I riquadri sono decorati di pitture, che fingono aperture o finestre, da cui si scorgono scene mitologiche e naturalistiche, onde lo spazio della stanza ne viene come ampliato. Nel terzo (4) (età di Augusto) la partizione della parete si mantiene come nel secondo stile, ma la finestra diventa una semplice cornice e si rinuncia a qualsiasi apparenza di ampliamento dello spazio, alla prospettiva, ai colpi d'occhio sull'aperto. Le colonne dai fusti snelli, bianchi e delicatamente ornati limitano i piani delle pareti, e i motivi ornamentali sono piani, a fregi o fascie. Nel quarto, continuazione del secondo, le forme architettoniche si presentano sottili, artificiose, impossibili, come in un giuoco fantastico, con archi aerei, trabeazioni e colonne in puro contrasto colla loro funzione logica e naturale (5). Una

(1) Giorgione (1477 ?-1510) per primo sentì la rispondenza tra la figura umana e il paesaggio, che per la prima volta divenne il soggetto principale del quadro; e concepì il paesaggio romanticamente come uno stato d'animo.

(2) MAGNI B., *Della pittura di paese in Italia* (in «N. Antologia», 1906, vol. II, pag. 240).

(3) POTTIER, op. cit., pag. 1056. REINACH, *Répert. des vases peints*, I, 19, 108, 124, 133, 167, 187, 258, 299, 327, 351, 353, 363. Per la numismatica vedi TH. h. DONALDSON, *Architectura Numismatica; or, Architectural medals of classic antiquity*, ecc., London, 1859.

(4) Questo terzo stile è finora esclusivamente pompeiano, mentre degli altri si hanno esempi in Roma ed altrove.

(5) SPRINGER, *Storia dell'Arte*, 2a ediz., 428, 430, 454.

qualche cosa di simile, con sfondo di edifici che hanno l'aspetto di giocattoli di legno, con colonnine sottili, archi polilobati, cuspidi, gugliette riapparisce nella miniatura medioevale (1) e forma una caratteristica dell'arte giottesca.

Nella pittura paleocristiana (2) e nella parietale bizantina la prospettiva lineare manca quasi completamente, e dove apparisce, si distingue per la sua rozzezza e mancanza d'ogni regola d'arte. In generale quindi può dirsi che una pittura medioevale o non ha sfondo architettonico, o se lo ha, è sommamente difettoso. Se pertanto un'opera d'arte presenti una prospettiva lineare condotta secondo le regole, si farà perciò stesso discendere almeno all'età del Brunellesco (3).

Alquanto diversamente converrà giudicare per un bassorilievo (4). Vedemmo già come a questo genere d'arte male si adatti per isfondo una prospettiva lineare e peggio se aerea. E però solo all'età ellenistica (5), che è periodo di decadenza, si assegnerà un bassorilievo, ove sia scolpito un paesaggio, o uno sfondo architettonico.

Nella scultura romana se ne hanno i primi esempi nell'età augustea; sale ad una certa perfezione in quella traianea e declina fino a Teodosio (6), dopo del quale fa qualche

(1) V. il menologio di Basilio II.

(2) V. Wilpert, op. cit., tav. 46, 132, 137, 159, 222, 231, 232. Più comune è nel musaico (basiliche di Roma, di Ravenna e di Parenzo). Lo sfondo d'oro è una caratteristica del musaico del sec. XI degli imperatori Macedoniani e Conneni. (Diehl, op. cit., p. 497). Anche nella miniatura è abbastanza comune, come apparisce nella Genesi di Vienna (V sec)., nel Rotulo di Giosuè (V-VI sec.) e nell'Ottateuco della Bibl. Vaticana.

(3) Il problema della riflessione della luce nella notte fu sciolto per primo da Pier della Francesca (1416-1492).

(4) Solo per una qualche analogia si può parlare di elemento paesistico nella statuaria. Un primo accenno di questo si avrebbe, secondo alcuni, nell'Apollo Sauroctonos del Vaticano (Collignon, op. cit., 2, 285).

(5) Collignon, op. cit., 2, 586. Alcuni ne vogliono fare una specialità dell'arte ellen., detta alessandrina. Th. Schreiber, *Die hellenistichen Reliefbilder*, ecc., Leipzig, 1889, 94. Vedi tav. 7, 15, 34-37, 40, 41, 74, 80-88, 94, 103.

(6) Si ricordino l'*Ara pacis*, la tavola iliaca (Mus. Cap.), i plutei del Foro Romano, i bassorilievi di archi trionfali (Museo Capitolino); archi di Settimio Severo, di Costantino a Roma, di Traiano a Benevento; di colonne (traianea, antonina a Roma e di Teodosio a Costantinopoli); di sarcofagi pagani (Clarac, *Musée de Sculpture*, 2, tav. 151, 163, 216, 218 e Museo Vatic., Belvedere e in qualche cristiano (Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana*, tav. 323, 324; Clarac, op. cit., 2, 226, 227). Non conviene confondere il prospetto architettonico, col motivo ornamentale architettonico, di che abbondano i sarcofagi cristiani e pagani.

timida apparizione negli avorî bizantini, e in qualche scultura del secolo VI (1), come nella porta di Santa Sabina in Roma.

I primi accenni ritornano nell'arte italiana del sec. XIII con Nicola d'Apulia (2) e la sua scuola (3) finchè nel XV con Lorenzo Ghiberti tocca il suo splendore nelle porte del Battistero di Firenze. Generalmente gli edifici sono rappresentati di prospetto, ma spesso anche in iscorcio, più raro l'interno; con veduta dall'alto si ha qualche esempio nella colonna traianea e nell'arco di Settimio Severo (4).

6º Oggetti secondarî e forma materiale dell'opera d'arte. — Gioverà in fine un'occhiata agli *oggetti secondarî*, che siano rappresentati in un'opera d'arte, ed alla *forma stessa materiale*. Una scena di un banchetto romano, in cui apparisca il letto triclinare a forma lunare o di *sigma*, non risale oltre la fine dell'età repubblicana. Il volume a rotulo in mano alle figure, in una pittura cristiana, è segno di maggiore antichità che il libro gemmato, che apparisce già nel sec. V (5). Il calice eucaristico ad ansa è più antico di quello semplice. La forma delle chiavi, che tiene in mano S. Pietro nella statua di bronzo della chiesa vaticana, è per molti un indizio che l'opera non è del sec. VI, ma del sec. XIII, in cui si riscontrano simili forme di chiavi (6).

Intorno alla forma materiale dell'opera d'arte, come indizio cronologico, notano, p. es., i ceramografi che la grandezza maggiore del corpo dei vasi di stile attico, la prevalenza della *kalpis*, del cratere a campana o ad anse con mascheroni e delle coppe piccole e leggiere distinguono il periodo di splendore dello stile attico vascolare (7). Dicasi lo stesso della forma artistica delle tombe. Come i paleontologi della forma a fossa, o a pozzo, o a capanna delle tombe deducono con qualche approssimazione l'età delle medesime, così si farà per la loro forma artistica. Segneranno quindi diversi periodi la tomba

(1) VENTURI, *Storia dell'Arte Ital.*, pag. 269 e seg., 340.

(2) Siena, Cattedrale, Pergamo.

(3) Fra Guglielmo da Pisa (Bologna, Arca di S. Domenico); Giov. Pisano (Pisa, Museo civico).

(4) REINACH, *Répertoire des Reliefs Grecs et Romains*, Paris, 1909, pagine 338, 339, 342, 344, 357, 363.

(5) « Arte » del VENTURI, 1910, pag. 8 dell'estratto.

(6) VENTURI, *Storia dell'arte*, 3, 116, e nota.

(7) POTTIER, *Catalogue*, ecc., pagine 865, 1073.

a semplice stele, o figurata a ναΐσκος nell'arte greca [1], il sarcofago a letto dell'arte etrusca, l'olla, il sarcofago semplice, striato, storiato nell'arte romana, le pietre tombali graffite del sec. v d. C., le casse riposanti sopra basamenti o su colonne cilindriche del sec. xi, le pietre tombali a forte rilievo del sec. xiii, i monumenti a tempietto con archi uguali del sec. xiv [2], quelli con statue ed ornamentazioni floreali del secolo xv.

E, come delle tombe, sarà bene istituire un simile studio per la diversa forma dell'altare, dall'ara-cippo, alla quadrata, ecc., dei cibori, dei tabernacoli, degli amboni [3], dei quadri. La forma, p. es., del Crocifisso dipinto, in cui o il braccio orizzontale della croce o il verticale o entrambi terminano in quadretti dipinti, risalgono al sec. xii. Parimente la forma d'áncona nella parte superiore divisa a timpano triangolare e nell'inferiore a rettangolo e coll'arco trilobo non andrebbe oltre la seconda metà del dugento [4].

7° **Il grado di perfezione artistica** [5] col quale è condotta un'opera d'arte, è il criterio stilistico più comunemente usato a giudicare del tempo, in cui è stata eseguita.

Un'opera di rozzo lavoro è generalmente giudicata anteriore per tempo ad altra artisticamente migliore. Il criterio ha il suo fondamento nel vero, poichè in tutte le cose umane, cominciando dal corpo stesso dell'uomo e dalle sue facoltà, si procede dall'imperfetto al perfetto [6]. Ma per applicarlo rettamente conviene avere a mente parecchie cose.

E prima di tutto si ricordi che il cosidetto periodo di splendore di un'arte sta fra *due periodi di minor perfezione*, l'uno detto arcaico, l'altro di decadenza. Un'opera quindi d'arte, che abbia dei difetti, può per questo stesso appartenere tanto all'uno quanto all'altro. Sarà bene quindi considerare la loro natura.

(1) Brueckner, *Ornam. und Form. der att. Grabstelen*, pag. 72 e seg. Collignon M., *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris, Leroux, 1911.

(2) Caumont, *Abécédaire*, ecc., pag. 45, 315, 540, 642, 699, 790.

(3) Rohault de Fleury, *La Messe*, vol. I, II, III.

(4) Venturi, *St. dell'arte it.*, V, 2, 47.

(5) A riconoscere i gradi di perfezione servono i criterî dati sopra nella « Critica d'arte » V, pag. 25 e seg.

(6) Per citare un esempio, il vaso panatenaico nella ceramica greca mostra lo svolgimento graduale dell'arte pittorica vascolare. Pur rimanendo sempre la figura d'Athena, questa apparisce tozza e variopinta nel sec. vi a C., snella e vigorosa nel v, manierata nel iv. V. Springer, *Man. di st. dell'arte*, vol. I, 2ª ed., p. 177.

In genere, i difetti in opere del periodo arcaico di un'arte riguardano la forma del disegno, del colorito, il nudo, ecc., mentre i difetti dei periodi di decadenza, riguardano piuttosto i problemi dell'idea; cioè mancanza di unità, di espressione o esagerazione delle medesime, ecc. Così una scultura greca del VI sec. a. C. non si confonderà per il tempo con una del II o del I a. C., sebbene vi si scorgano dei difetti in amendue.

Inoltre da molti non si riflette che in uno stesso periodo, sia arcaico, di splendore, di decadenza, possono vivere, e vissero difatti, artisti di valore molto diverso, sommo, mediocre ed anche infimo (1). Perchè dunque il criterio della perfezione artistîca, maggiore o minore, sia ragionevolmente adoperato si ha da guardare all'importanza dell'opera stessa. Un affresco in una casa privata di umile condizione, in una povera chiesa di villaggio, che non ebbe mai importanza alcuna, non viene generalmente (2) affidato ad artisti di grande valore, mentre per una pittura o scultura, da ornare un palagio signorile o un tempio di una grande città, si sogliono chiamare i migliori dell'epoca. Quindi, se in più monumenti pubblici importanti, se in più chiese di primo ordine si veggono pitture o sculture tutte di scarso valore, vorrà dire che esse furono compiute, quando l'arte in quel dato luogo era in uno stato rozzo primitivo o di decadenza.

L'indizio poi cronologico, basato sul grado di perfezione dell'opera d'arte, non è sicuro, se prima il critico non abbia stabilito bene a *qual genere d'arte* appartenga. È noto infatti che non tutte le arti hanno avuto il medesimo corso o sviluppo. Se la greca, p. es., ha asceso sempre verso la perfezione fino all'età di Fidia e di Apelle, la cristiana invece è nata in un periodo relativamente buono per l'arte, che poi è venuto declinando attraverso il medievo, finchè non ha cominciato a

(1) I bassorilievi dell'arco di Augusto a Susa non si direbbero, per la loro rozzezza, del tempo in cui fu scolpita l'*Ara Pacis*, se l'iscrizione non ce l'attestasse. Lo stesso si verifica nel *Tropaeum Traiani* di Adamelisi, le cui sculture presentano tali caratteri di decadenza insieme e di arcaismo da fare dubitare a molti dotti che possano appartenere all'età di Traiano.

(2) Dico generalmente, perchè si può dare per un caso qualunque qualche eccezione. Ma allora è da iniziare la ricerca storica, che spesso ce ne mostrerà la giustificazione. È anche da avvertire se l'opera d'arte sia fra quelle che facilmente si possono trasportare. In tal caso la natura del luogo non sarebbe un criterio sufficiente. Quadri infatti di insigni autori sono in umili villaggi.

rialzarsi col primitivo rinascimento. Quindi, se un'opera d'arte greca, dal VI sec. a metà del IV a. C., quanto è più rozza, tanto è più primitiva, per la cristiana di un certo periodo è il contrario. Il musaico dell'abside di S. Pudenziana in Roma, che è il più antico dei musaici romani cristiani, è per arte superiore a tutti quelli che adornano le basiliche romane; i quali, quanto più sono posteriori, tanto più sono inferiori per arte fino al sec. IX, di cui ci resta, p. es., quello dell'abside di S. Marco. Così le pitture cristiane cimiteriali quanto sono più antiche, tanto generalmente sono più perfette.

E, nel determinare il genere d'arte, è da avere soprattutto riguardo alla *regione, o provincia o città*, cui essa appartiene. In una nazione stessa infatti, nell'Italia p. es., la pittura e la scultura della rinascita non progredirono del medesimo passo in tutte le provincie o città. È noto infatti che la Toscana precedette le altre. L'architettura gotica era già in fiore nell'isola di Francia, mentre in Normandia, nelle provincie renane, nell'Alvergna si continuavano ancora le tradizioni romaniche.

Occorrerà finalmente porre anche mente alla *materia*, di cui è composta, o al genere di lavoro cui appartiene l'opera che si sta esaminando. La scultura infatti e la pittura (e in questa l'affresco, quella ad olio, il musaico, la miniatura, il pastello) nè ebbero tutte lo stesso tempo di origine, anche presso una stessa nazione, nè contemporaneamente si svolsero. La scultura in marmo è nell'età bizantina in piena decadenza, quando quella in avorio comincia a fiorire, e la miniatura è nel suo periodo d'oro mentre la pittura murale va fatalmente declinando.

Criteri estrinseci. — Fin qui siamo venuti esaminando tutti gli elementi stilistici che si possono trarre dall'opera, perchè essa medesima ci sveli l'età in cui fu composta. Ma ve ne sono altri, che, sebbene non abbiano stretta relazione collo stile di essa, riescono nondimeno di aiuto nella ricerca della sua età. E vengono dapprima:

1° **Le iscrizioni,** *se ve ne sono* (1). È chiaro che non si tratta di quelle che recano esse stesse una data; poichè in

(1) La mancanza stessa d'iscrizioni può in qualche caso servire al medesimo scopo come, p. es., accade per una certa serie di vasi corinzi, che per ciò stesso si rivelano più antichi degli altri. (POTTIER, *Catalogue*, 441, 452).

tal caso forniscono non un indizio, ma un argomento sicuro, a meno che non si tratti di un'iscrizione falsa. Escluse pertanto le datate, le altre o manifestano i sentimenti dei personaggi rappresentati, o ne dicono il nome o dichiarano l'avvenimento a cui prendono parte.

Ora, esaminando e *la qualità delle lettere* onde sono scritte, e la *collocazione materiale* delle medesime e il loro stesso *contenuto*, sia rispetto alle *idee* che allo *stile* ed alla *lingua* si potrà talora ricavarne un qualche indizio cronologico.

a) Riguardo alla *qualità delle lettere* converrà ricorrere a quei medesimi criterî, coi quali l'epigrafia classica e cristiana giudica dell'età di un'iscrizione (1). Eccone qualche esempio:

1° Una scritta a *caratteri onciali* (2), quando sia netta, elegante e franca, senza basi e sommità, a code dolcemente inclinate, annuncia un tempo anteriore al sec. V d. C. Dopo questo tempo apparisce meno bella e più stentata (3).

2° Una scritta a caratteri, cosidetti *gotici*, non può risalire oltre il sec. XII. In Italia è anche più tarda; e in pittura non risale forse oltre la seconda metà del sec. XIII (4), nè si prolunga al di là dei primi lustri del sec. XV, in cui cessa di adoperarsi (5).

(1) Per l'età classica vedi HÜBNER E., *Exempla scripturae epigraphicae latinae a Caesaris dictatoris morte ad aetatem Iustiniani*, Berolini, 1885. LE BLANT E., *Paléographie des inscript. lat. du* III *siècle à la fin du* VII. Per l'età classica insieme e per la medioevale vedi GRISAR, *Analecta Romana*, dissert. III, dove porta facsimili dal IV al XIII sec. MONACI E., *Esempi di scrittura dal* I *al* XVIII *sec.* STEFFENS, *Lateinische Paläographie*, Friburgo, 1903-1910. GLORIA, *Paleografia e diplomatica*, Padova, 1870. IHM M., *Paleographia latina*, Teubner, Leipzig, 1909. PROU M., *Manuel de paléographie latine et française*, Paris, Picard, 1910. GROSSI GONDI F., *Excursus sulla paleografia medievale epigrafica* (in «Atti della Pont. Accad. Rom. di archeol.», a. 1918, pag. 149 e seg.). THOMPSON E. M., *Paleografia greca e latina*, Milano, Hoepli, 1911. EHRLE F.-LIEBAERT P., *Specimina codicum latinorum vaticanorum*, Bonn, Marcus u. Webers Verlag, 1912 (2ª edizione, 1923).

(2) Sono lettere tratteggiate a linee curve; dette unciali da uncia, dodicesima parte del piede, perchè, secondo alcuni, tali lettere dovrebbero avere tale misura. CHAT A., *Uncialis Scriptura codicum lat. novis exemplis illustrata*, Paris, H. Welter, 1902.

(3) GLORIA, op. cit., pag. 78.

(4) F. HERMANIN, *Le pitture dei monasteri sublacensi*, Roma, 1904, pag. 28.

(5) Vedi, p. es., le iscrizioni nel quadro di Segna di Bonaventura nella Collegiata di Castiglione Fiorentino. In *Cortona* di G. MANCINI, (in «It. artistica», Bergamo, 1909), pag. 152.

3° Le *sigle* sono rarissime nei tempi più antichi di Roma, numerose sul finire della repubblica, scarse nei primi secoli barbari e per tutto il medievo (1).

4° Le *abbreviature* invece, scarsissime nel tempo romano, vanno sempre più crescendo nel medievo fino al sec. XII, in modo che nei secoli X-XII divengono soverchie.

5° Al genere di abbreviature o di sigle si possono ridurre alcuni segni e lettere, che si trovano in antichi dipinti e in musaici, come, p. es., nel musaico del triclinio lateranense e in quello di S. Pudenziana.

Anche dalla diversa qualità dei caratteri delle scritte dei musaici di S. Marco in Venezia argomentò il Saccardo le diverse età, in cui furono eseguiti, a misura cioè che esse si vanno di mano in mano avvicinando al gotico (2).

b) Collocazione materiale delle parole. L'irregolarità delle scritte, ora in linee parallele, ora in linee oblique, ora sopra la testa, ora ai lati della figura è una caratteristica della ceramica greca e greco-italica, delle ciste prenestine e della pittura etrusca. Nella pittura invece medioevale, come nel musaico, le scritte sono regolari generalmente, o in linee parallele sulla testa del personaggio, o disposte verticalmente, l'una sotto l'altra, presso la testa della figura. Vedi, p. es., le iscrizioni nelle pitture medievali di Santa Maria Antiqua al Foro Romano.

La brevità stessa o lunghezza dell' iscrizione può indicare la diversità di tempo. Nelle monete romane, p. es., quanto le iscrizioni sono più lunghe, tanto più bassa è l'epoca a cui appartengono (3).

c) Stile, lingua, metro. Oltre la forma e la collocazione materiale delle parole, tornerà opportuno in qualche caso esaminarne la *forma letteraria*. Supposto che, per altri criteri, si conosca con sicurezza che letteratura ed arte, presso quella nazione, la cui opera forma attualmente oggetto del nostro esame, sieno procedute di pari passo, o almeno si conoscano i rapporti di tempo in cui esse si trovino, ritornerà qui quel medesimo criterio già innanzi esposto, a proposito del grado di perfezione, con tutte quelle medesime cautele quivi notate. Se pertanto in un'opera d'arte impor-

(1) GLORIA, op. cit., pag. 68.

(2) *Les mosaïques de S. Marc à Venise*, Venise, 1897. V. anche in « Arte » del VENTURI, 1910, pag. 18.

(3) ECKHEL J., presso REINACH, *Manuel de Philologie*, I, 105.

tante si trovi un'iscrizione, in cui vi sieno scorrezioni di stile, di lingua, o di metro, converrà dire che essa appartiene ad un periodo di decadenza letteraria, coincida o no questa con quella artistica. E a un tale periodo converrebbe ascrivere il musaico dell'abside di S. Agnese sulla via Nomentana in Roma, per le scorrettezze di stile e di lingua, che si osservano nell'iscrizione che gli è unita, anche quando da essa non risultasse che fu posta da Onorio I (+ 638). Al medesimo modo la lingua volgare, che è alle sue prime prove, nelle iscrizioni, sottostanti alle pitture della chiesa sotterranea di S. Clemente in Roma, ci addita l'età delle medesime, che è la fine del sec. XI. Anche la qualità del verso, se l'iscrizione fosse in poesia, potrebbe dirci qualche cosa. Opere d'arte di basso tempo, p. es., saranno quelle, le cui iscrizioni sieno in versi anaciclici, ropalici, echoici e specialmente leonini, dei quali ultimi, sebbene si trovi qualche traccia in autori classici, pure l'uso divenne comune nel sec. XIII, per l'esempio datone da un tal Leone, poeta francese, da cui presero il nome.

d) Contenuto. Iscrizioni esegetiche. Esaminata la forma materiale e letteraria dell'iscrizione (grafia, collocazione, stile, lingua, metro) non si dimentichi di fare lo stesso anche pel suo contenuto. Ora le iscrizioni, che si appongono ad un'opera d'arte, prescindendo da quelle che recano la firma dell'artista, sono state apposte generalmente per spiegare il soggetto rappresentato, e però le chiameremo *esegetiche.* Esse o indicano *il nome della figura* o *manifestano il* raffigurato o *svelano gl'interni sentimenti* dei personaggi.

Le prime risalgono ad una grande antichità, come, p. es., le iscrizioni presso le figure allegoriche [1], e sono adoperate per periodi molto lunghi ed in arti differenti; onde l'indizio cronologico risulterà solo in alcuni casi dall'esame linguistico dei nomi adoperati, come or ora fu accennato. Comuni sono tali iscrizioni nella ceramica greca, nelle ciste prenestine, nelle pitture etrusche, nella pittura e nella miniatura medioevale e del rinascimento. Rarissime sono nella scultura greca [2] e

[1] SCHÖNE R., *Griechische Reliefs*, Leipzig, 1872, tav. 13, 22, 26.

[2] Per esempio nel monumento detto la Torre dei venti in Atene, ove si leggono i nomi dei venti (REINACH, *Répertoire des Reliefs*, pagina 57), e talvolta anche nei rilievi arcaici, e in figure dell'epoca classica.

nei sarcofagi cristiani [1]; più frequenti, ma d'epoca tarda, nella pittura cristiana cimiteriale [2], nella scultura romanica [3], negli avorî bizantini [4].

Delle seconde, che manifestano cioè il fatto figurato, rarissimi sono gli esempi nella scultura romana [5], rare nella pittura cristiana cimiteriale [6], frequenti, e spesso in poesia, nel musaico dell'alto medievo; nella pittura medievale [7]; meno comuni nella scultura romanica [8]. Tale uso è generalmente abbandonato dal rinascimento in poi.

Fra quelle della terza specie si presentano, come più caratteristiche, le scritte che i pittori fanno come uscire dalla bocca stessa dei personaggi e sono dirette verso il volto, qualche volta proprio all'orecchio della persona, a cui sono rivolte. Se ne togli qualche esempio nella pittura vascolare greca [9], tale uso segna un periodo ben ristretto (sec. XIV, XV) della pittura italiana; quale ne sia la sua origine, attribuita dal Vasari ad una lepida risposta, che il pittore Buffalmacco avrebbe dato ad un suo ingenuo collega. Esse si leggono in alcune Annunciazioni di Agnolo Gaddi (1333?-1396), di Simone Martini e di Lippo Memmi, di Andrea Vanni [10]. Di una forma meno ingenua sono le scritte o messe accanto ai personaggi o fatte loro tenere in mano, per mezzo di rotoli o libri, come in una pittura cimitariale (Wilpert, op. cit., tav. 133), nei musaici di San Marco in Venezia, raffiguranti la passione di Gesù Cristo e in alcuni affreschi di Masolino a Castiglione d'Arezzo. Tale modo è piuttosto comune nella pittura medioe-

(1) Garrucci, op. cit., vol. V, t. 381.

(2) Wilpert, op. cit., tav. 132, 204, 250, 252, 255.

(3) P. es. sulla porta detta della Pescheria del duomo di Modena, ove si leggono i nomi del re Arturo e di altri cavalieri del ciclo epico bretone, e sulla facciata del duomo di Piacenza, nei capitelli della porta laterale a destra e nell'arco mediano, ove si leggono i nomi delle virtù e dei vizi, quivi effigiati.

(4) P. es. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, pag. 363, 367, 376, 379, 381, 389.

(5) La tavola iliaca del Mus. Cap., del I sec. d. C. incirca (Reinach, *Répertoire de Reliefs*, ecc., pag. 286), reca molte iscrizioni esegetiche, perchè, come pensano alcuni, servì probabilmente ad uso scolastico.

(6) Qualche esempio in Wilpert, op. cit., tav. 132, 251.

(7) Esempi, in prosa, nelle pitture di S. M. Antiqua al Foro Romano.

(8) V. Venturi, op. cit., 5, 157, 192, ecc.

(9) Conosciuta quella di un'anfora di Vulci, dove le tre figure discorrono dell'apparizione di una rondine e dell'approssimarsi della primavera.

(10) Firenze, Uffizi, n. 28, 23; Siena, S. Pietro Ovile. Appariscono anche nelle miniature, p. es. nel manoscritto latino 9471 (sec. XV) della Biblioteca Nazionale di Parigi.

vale, ma anche nel rinascimento e poi, onde sarà difficile di ricavarne un indizio cronologico. Il fin qui detto suppone che le iscrizioni sieno coeve all'opera d'arte (1).

e) Graffiti. Ove fossero posteriori, esse avrebbero press'a poco lo stesso valore dei graffiti. Con questo nome s'intendono quelle iscrizioni, generalmente rozze ed ineguali, colle quali le opere d'arte vengono segnate col nome di chi l'ha visitate o con qualche motto di qualsiasi genere. Se tali graffiti, o per la qualità dei loro caratteri, o per contenere qualche data, possono dare un indizio cronologico, essi segnano il termine *post quem non*, cioè oltre il quale non si può far discendere l'opera d'arte.

2° **Il luogo.** — Ultimo soccorso estrinseco all'indagine cronologica, che stiamo facendo di un'opera d'arte, è l'esame del luogo, ove essa si trova. Bene inteso, che il luogo sia quell'appunto, in cui fu primitivamente collocata, e che suol dirsi *in situ*. È evidente che a quest'esame non vanno sottoposte le opere che, per la loro natura o per la loro mole, sono facilmente trasportabili da un luogo ad un altro, salvo il caso in cui, per speciali circostanze (2), appaia improbabile che tale trasporto sia avvenuto. Così il rinvenimento, nel maggio del 1879, di un Hermes sorreggente il piccolo Dioniso, tra le ruine del vecchio tempio d'Era in Olimpia, portò subito gli archeologi e gli artisti a concludere che era quel desso, descritto in tal luogo da Pausania ed attribuito a Prassitele (3). L'esame poi stilistico dell'opera stessa ha confermato, come oggi comunemente si pensa, tale conclusione.

Se pertanto un'opera, o per la sua natura, come una grande pittura parietale, o per la sua mole gigantesca, apparisca non mai rimossa, l'età dell'edificio in cui è collocata ci dirà, nella maggior parte dei casi, il termine oltre il quale non

(1) Il riconoscerlo costituisce un problema di tecnica molto difficile, e nella soluzione del quale si corre rischio di cadere in un circolo vizioso, come lo chiamano i logici. Le iscrizioni, p. es., sulle colonne del ciborio di S. Marco in Venezia non pare sieno coeve alle sculture che spiegano. Venturi, op. cit., I, 443

(2) La circostanza più importante è quella che riguarda le vicende del luogo stesso. Un luogo rimasto abbandonato per secoli può, specialmente se sotterraneo, conservare un'opera nel posto originale, meglio che un altro frequentato e rimaneggiato. Tale è, p. es., il suolo di una parte della Grecia, dell'Asia, dell'Africa, rispetto a quello di Roma.

(3) Resta però a discutere il valore della testimonianza di Pausania, che è tutt'altro che sicura. V. G. Perrot, *Praxitèle*, Paris, pag. 23; Wilamowitz, *Hermes*, 12, 334.

esisteva. Dico nella maggior parte dei casi, perchè gli affreschi, anche di grandi dimensioni e le altre opere, pure di gran mole, furono qualche volta trasportate. Fin dai tempi dei Romani si conosceva il modo di trasportare le pitture parietali [1], anche da luoghi lontani, e fu usato non raramente in tempi a noi vicini e moderni, come, ad. es., per il mosaico dell'arco trionfale della Chiesa di S. Paolo fuori le mura, quello dell'abside di S. Giovanni Laterano, e alcune grandi pitture murali del Tintoretto del palazzo dei dogi a Venezia, riportate su tela. Per le opere poi di gran mole si ricordino gli obelischi venuti dall'Egitto in Roma, il colossale gruppo detto il Toro Farnese, andato da Roma a Napoli, e le sculture del grande altare di Pergamo, portate a Berlino.

II. Ricerca dell'autore di una pittura o scultura.

Fin qui dei criteri a ritrovare l'età di una pittura o scultura. A misura che essi ci avranno servito a determinarne più o meno precisamente l'età, il campo per la ricerca dell'autore sarà più o meno ristretto e la speranza di ritrovarlo più o meno fondata.

A procedere logicamente in questa seconda ricerca stilistica conviene partire dall'ipotesi che l'autore, che andiamo cercando, dell'opera, sia noto per altre opere che si conservino di lui. Come infatti ritrovare in un'opera lo stile di un autore, se i suoi lavori siano completamente ignoti? Tale supposizione non implica, necessariamente, che di fatto essa si verifichi. Poichè, quando, dopo un accurato esame collo stile di tutti gli autori dell'età conosciuta della nostra opera, si trovi che questa non ha somiglianza con nessuno di essi, si potrà e dovrà legittimamente concludere che a tal epoca è vissuto un altro artista, il cui nome ancora ci sfugge [2].

Metodo. — Il metodo pertanto di ricerca consisterà nell'istituire un largo e minuto confronto dell'opera in discorso,

(1) Plinio, *H. N.*, 35, 173. Murena e Varrone, nella loro edilità, fecero venire da Sparta a Roma un affresco per ornarne il comizio. Caligola tentò una cosa simile, ma non gli riuscì (Plinio, *H. N.*, 35, 6). A Pompei si trovarono affreschi staccati dal muro e pronti per essere trasportati (Mazois, *Palais de Scaurus*, pag. 136, n. 1). Il Lanzi (*Storia pittorica*, 5, 232) attribuisce a un tal A. Contri ferrarese il ritrovamento del metodo predetto.

(2) A non perdere la memoria dell'autore, la cui opera si è indarno esaminata e il cui nome rimane ancora ignoto, si suole dargli dai critici quello di maestro, coll'aggiunta di

85. — S. Lucia. *(Fot. Alinari).*

con quelle degli artisti contemporanei, e ove fortunatamente accada di trovare la più grande somigiianza fra quella e le opere di un conosciuto artista, si attribuirà a questo con maggiore o minore sicurezza, a seconda che la somiglianza è più o meno evidente. E ragionevole apparirà tale conclusione dal principio innanzi esposto, su cui si basa la critica stilistica e che nella ricerca dell'autore trova la più stretta applicazione. A nessuno, per esempio, sfuggirà la somiglianza che corre fra i volti e l'atteggiamento delle Sante Lucia e Maddalena di Carlo Dolci (fig. 85, 86) o fra i due quadri

86. — La Maddalena. *(Fot. Alinari).*

quella qualità, che si vede dominare nelle sue opere, e per la quale si afferma come un artista distinto dagli altri. Così dal Venturi viene un ignoto artista chiamato il maestro dalle figure lunghe; dal bambino vispo (op. cit., V, 462, VII, 25) o, quando non si possa, dal luogo o dal soggetto che ha dipinto come, p. es., il maestro della cappella di S. Niccolò ad Assisi.

rappresentanti amendue il Redentore colla Maddalena, di Lorenzo di Credi (fig. 87, 88) [1] e così di mille e mille altri esempi.

La maniera poi di procedere in tale confronto sarà dapprima *eliminativa*, scartando cioè tutti quegli autori contemporanei dell'opera in discorso, che manifestamente non

87. — L. di Credi. Gesù Cristo e la Maddalena.

(1) La somiglianza fra le opere di uno stesso autore giunge talvolta a farle credere piuttosto repliche che lavori diversi. Si confrontino, p. es., alcune Madonne adoranti il Bambino di fra Filippo Lippi (Berlino, Museo; Firenze, Pitti) e quelle dette *del pozzo* e dell'*impannata*, del *cardellino* e di Vienna di Raffaello, i due *Ecce Homo* di G. Reni, le Madonne, dette *della lucertola* e *del gatto* (Firenze, Pitti; Napoli, Museo) di Giulio Romano, quelle del pittore umbro Francescuzzo Ghissi (COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, pag. 30 e seg.), gli sfondi architettonici dei quadri, l'Annunziata (Venezia, G.) e Regina di Saba (Torino, P.) di Paolo Veronese, ecc.

hanno che lontani rapporti di stile con la medesima. Liberata così la via, si dovranno vagliare le somiglianze sia rispetto al *contenuto* che alla *forma*.

Gli autori da mettersi a confronto hanno da essere *conosciuti per opere, che sieno certamente loro ed in numero sufficiente*. Tale condizione è sì evidente che non occorre spendere altre

88. — L. di Credi. Gesù Cristo e la Maddalena.

parole per dichiararla. Non sarebbe certo serio il voler ritrovare lo stile di un autore sopra una o due opere che rimangano. Nè a supplire a tale deficienza basta la descrizione letteraria di chi le ha vedute, quando esistevano. La descrizione, per quanto viva, non può darci un'idea esatta dello stile di un artista. La descrizione poi generica delle qualità di un artista è troppo esposta ad apprezzamenti soggettivi, per offrire una solida base al rinvenimento delle opere di lui. Che dire

pertanto di taluni critici moderni che pretendono ritrovare le opere di antichi artisti greci, soprattutto servendosi della descrizione, sommaria il più delle volte, che di esse ci hanno lasciato gli antichi scrittori? [1]. E con qual fondamento ascrivere più opere ad un artista, quando non se ne conosca, sicuramente come sua, neppur una? Di qui quel fluttuare di opinioni, quel dare e quel togliere a questo o quell'artista ora una, ora un'altra opera, quel distruggere la fama di alcuni e il donarne ad altri, cui sopra accennavamo.

Supposto pertanto che degli autori da porre a confronto coll'opera in discorso si abbia un numero sufficiente di opere sicure, viene prima l'esame del contenuto, che è il primo dei punti sopraccennati.

a) **Il contenuto.** — Al qual proposito s'avverta che vi sono molti artisti, che hanno tentato una infinita varietà di soggetti, sacri e profani, storici e di genere, ritratti e paesaggi. Per questi non avrà nessun valore un tale esame. Ma ve ne hanno altri, il cui ciclo di rappresentazioni è bene ristretto: chi ha preferito sempre soggetti sacri, chi invece profani, l'uno non ha dipinto che soggetti di genere, l'altro al contrario non ha scelto che soggetti storici; questi sempre tra il fumo della polvere e il sangue delle battaglie, quegli invece tra i sorrisi o gli orrori della natura.

Tale preferenza o specializzazione di soggetti si verificò nell'arte pittorica del 1600. A quest'epoca infatti sorsero i pittori esclusivi di figure, di prospettive, di fiori. Se pertanto il soggetto dell'opera, il cui autore cerchiamo, esce fuori dal ciclo proprio di questo o quell'artista, costituirà questo un forte dubbio almeno, per potergliela attribuire.

b) **La forma.** — Ma è ben raro che il soggetto possa essere utile alla ricerca dell'autore; onde bisognerà passare all'esame della forma, che riguarda cioè i particolari del soggetto. E qui si proceda nell'analisi nel medesimo modo indicato innanzi per la ricerca dell'età. È certo che in massima parte gli artisti hanno un modo proprio di *ordinare*, di *disporre*, di *contornare* o di *scortare le figure*, di *arieggiare le teste*, di *dare una forma piuttosto che un'altra ai volti*, *ai capelli*, *agli occhi*, *al naso*, *alla bocca*, alle volte anche al

[1] Per esempio di tali identificazioni v. «Ausonia», 1909; «Notiziario», pag. 95, 97, 125, ecc.

movimento della figura od alla sua posizione. Prassitele, p. es., mostra una preferenza per l'attitudine di riposo, che culmina nel suo Satiro anapauomenos; il Garofalo per le figure sedute in terra. Federigo Barocci, p. es., è riconoscibile ai suoi profili di volti inclinati; Pietro da Cortona dai piccoli menti delle sue teste; il Parmigianino dalla forma ovale dei volti e dalle lunghe dita; Lorenzo di Credi inanella spesso la lunga capigliatura ai suoi personaggi. Si troverà inoltre una certa somiglianza fra i volti di quella quasi famiglia di giovani, di bambini, di vecchi, di donne, di uomini che ogni pittore, come dice il Lanzi (1), ha quasi adottata per sua e ordinariamente riproduce. Chi per poco abbia studiate le opere del B. Angelico o del Botticelli, del Perugino o di Carlo Dolci avrà certo notata la somiglianza tra quelle madonne, quegli angeli, quei santi (2), e non gli sarebbe difficile di riconoscere in un'opera la loro mano o almeno quella di un loro scolaro. Il tipo poi dei volti, pei suoi caratteri etnografici, potrà spesso servire a riconoscere anche la nazionalità dell'autore. Così talora a prima vista, in una pittura con figure umane, si può giudicare se il pittore è fiammingo, tedesco, italiano (3).

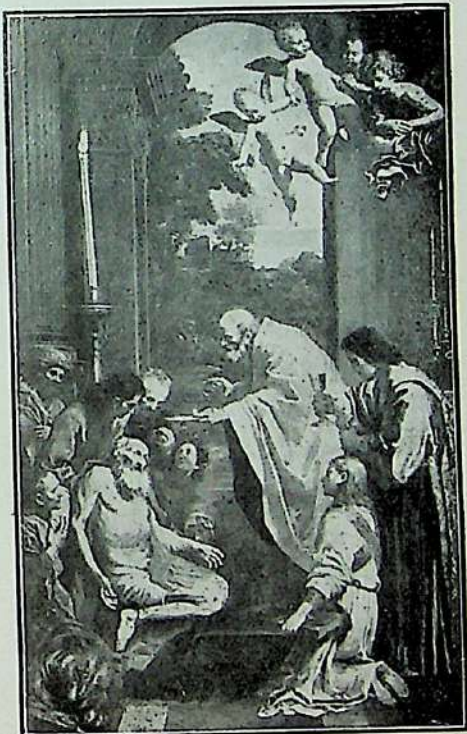
c) **Le scuole.** — Ma la somiglianza nel contenuto e nei particolari va spesso soggetta ad eccezioni. Essa infatti si trova non solo fra le opere di un medesimo autore, ma fra quelle di una medesima scuola, od anche fra autori di tempo o di luogo diversissimi, mentre possono esservi grandi differenze per opere di uno stessissimo autore.

La scuola infatti si compose di artisti che tolsero a lavorare per proprio conto, seguendo principî o canoni d'arte e maniera propria di un particolare maestro, sia che ne avessero attinte le lezioni da lui vivo o le ricavassero dallo studio delle sue opere.

(1) *Storia pittorica*, ecc., Milano, 1825, I, 24.

(2) Nelle pitture di B. Luini sono due o tre volti, che compariscono di preferenza, con leggiere variazioni. È un giovane, che ora è S. Giovanni, ora un angelo; è un volto femminile che si ripete in quasi tutte le Madonne; è un uomo che ora si veste da S. Giovanni, ora da S. Gioacchino, ora col bordone di pellegrino da S. Rocco. (Gauthiez P., *Luini*, Paris, Renouard, pag. 69). G. Reni ha due tipi di teste femminili. Da principio preferì una delicatezza di lineamenti e di colore quasi malaticcio, più tardi si compiacque delle larghe fattezze della testa di Niobe (Springer, op. cit., 4, 264).

(3) Vedi sopra pag. 36 e fig. 8.

E in ciò la *scuola* si differenzia dalla *bottega* a cui propriamente appartenevano quegli artisti, che lavoravano a conto di un maestro, aiutandolo nelle sue opere e seguendo in tutto il suo indirizzo. Così Adolfo Venturi crede di poter tessere un lungo catalogo di opere attribuite a Luca Signorelli, ma che sono quali della sua scuola, quali della sua bottega (*St. dell'arte ital.*. vol. VII, parte II; pag. 406-408 in nota). Sarà lecito certo discutere, se tale istituzione o costume fu un bene o no per l'arte, ma non se ne può certo negare l'esistenza per parecchi secoli. A nessuno infatti sfuggiranno i punti di somiglianza che hanno artisti, che hanno lavorato nella medesima bottega o scuola. Chi non vedrà nella Comunione di S. Girolamo, di Domenico Zampieri (fig. 89) la derivazione dal medesimo soggetto, dipinto da Agostino Carracci (fig. 90), alla cui scuola egli appartenne? Quanti punti di somiglianza, specialmente rispetto alla composizione, si colgono fra la S. Famiglia sotto la querce di Raffaello (fig. 25) e la così detta Madonna del gatto di Giulio Romano, suo scolaro (fig. 91) del Museo di Napoli, tanto che da alcuni è attribuita al medesimo Raffaello. È necessario pertanto che il critico conosca le caratteristiche di ciascuna, le quali gli gioveranno a restringere sempre di più il campo della ricerca, quando si tratti di determinare l'autore di un'opera. Sul loro numero e la loro qualità vedi la *Storia pittorica* del Lanzi, già più volte citata. Gioverà qui, per esempio, riportare in sentenza le

89. — Comun. di S. Girolamo. *(Anderson)*.

caratteristiche che egli viene enumerando per le due diverse epoche della scuola veneta, anche perchè riassume, sebbene non tanto ordinatamente, quanto si è venuto dicendo su tale argomento [1].

I maestri, che distinguono la prima epoca (sec. XV) della scuola veneta, ritengono qualche orma dell'antica secchezza, e, come naturalisti, copiano dal vero, qualche volta, forme imperfette, ed usano stature smodatamente lunghe ed esili. Nel resto, ove scelsero buone sagome, essi arrestano per quel disegno puro, semplice, diligente, timido, per così dire, di dare nel soverchio... Vere sopra tutto sono le loro teste, ritratti presi dal vivo, ora di mezzo al popolo, ora da persone qualificate... Solevano anche i pittori inserire nella composizione il proprio ritratto... I loro colori sono veri e semplici, quantunque non accordati sempre, specialmente col campo, nè rotti a sufficienza dal chiaroscuro, e soprattutto semplicissime sono le composizioni delle loro tavole. Rare volte quivi fecero istorie, bastando a quei tempi di collocare in un trono N. D., a cui d'intorno fanno corona quei SS. che la divozione di ognuno vi richiedeva. Nè questi rappresentavano, come per l'addietro, ritti, a uguali distanze e in azioni meno studiate, ma davan opera che vi fosse qualche contrapposto, e mirando l'uno verso la Vergine, l'altro leggesse un libro e, se questo era genuflesso, l'altro ritto si presentasse... Il colore è più brillante che in altra

90. — Comun. di S. Girolamo. *(Anderson).*

[1] Op. cit., 3, pag. 38, 77.

scuola, e forse, perchè le figure di così belle tinte meglio spiccassero, tennero il colore delle arie più comunemente languido e smorto. Introducono nella composizione leggiadre immagini, angeletti, quali in atto di cantare, quali in atto di

91. — La Madonna del gatto. *(Fot. Alinari).*

sonare, sorreggenti panierini di fiori, di frutta. Nel vestire le figure seguirono il naturale, sfuggendo il piegar trito e fitto e il fasciare i corpi, come il Mantegna.

Il colorito della scuola veneta, seconda epoca (sec. XVI), è il più vero, il più vivace, il più applaudito fra tutte le nostre scuole, e forma il più deciso carattere dei pittori veneti. Inoltre, i più di essi hanno lavorato non tanto d'impasto,

quanto colpeggiando o di tocco; e, posto a suo luogo ciascun colore, senza tormentarlo molto o strofinarlo, sono iti aumentandolo sempre, onde rimanessero le tinte vergini e nette: opera che richiede, non solo prontezza di mano e d'ingegno, ma educazione ancora e gusto coltivato fino dai primi anni. Tal perizia non si restrinse solo alle carni, nel colore delle quali i tizianeschi massimamente hanno avanzata qualsiasi altra scuola. Essa si distese anco ai panni, non vi essendo foggia di velluti, o di stoffe, o di veli, che essi non abbiano contraffatta mirabilmente, massime nei ritratti, che i Veneti commettevano allora in gran numero e ornatissimi. Si distinsero anche nel ritrarre ogni sorta di lavori in metallo; nei paesi, nei quali hanno avanzato i fiamminghi, e nelle architetture, che, con isfoggio non praticato altrove, introdussero nelle composizioni: industria opportunissima anco a collocare e variare e far trionfare i gruppi delle figure. In queste composizioni, che ai tempi belliniani si empievano di figure mezzane e piccole, si è introdotta poi una grandezza di proporzioni, che ha aperto il campo a quadri macchinosissimi, il più terribile dei quali è la cena di Paolo (Veronese) a San Giorgio (in Venezia) (1).

La somiglianza non è solo fra autori della medesima scuola, ma può trovarsi anche fra artisti per tempo e luogo, molto lontani fra loro. Il Pottier (2) fa rilevare la perfetta corrispondenza fra un quadro attribuito a Cimabue, che rappresenta la Vergine col bambino Gesù e sei angeli del Museo del Louvre, e un vaso greco del medesimo museo (sale E, F). Medesima simmetria; medesima forma di teste, tutte identiche fra loro, poste in un atteggiamento identico; medesimo gusto di ornati per le vesti ricamate e le sedie decorate; medesimo disegno delle mani, dalle dita lunghe, affusolate. Un altro vaso rappresentante Eos, che tiene fra le sue braccia il cadavere del suo figlio Memnone, ucciso da Achille, rassomiglia perfettamente alla *Mater Dolorosa* dei Quattrocentisti (3).

Il Micali, innanzi ad un monumento proveniente da Vulci, « Si crederebbe di primo acchito, dice, d'aver sotto gli occhi una pietra tombale del medioevo ». Il Milani, anni fa, esitava a pubblicare per etrusca una testa di fanciulla del Museo Torlonia alla Lungara, temendo di trovarsi innanzi a un'opera

(1) Oggi all'Accad. di Belle Arti.
(2) *Catalogue*, ecc., pag. 20.
(3) POTTIER, *Douris*, Paris, Laurens, fig. 8.

toscana quattrocentesca. Il Martha accenna ai rapporti ideali tra le figure del sepolcreto di Arnth Velimnas Aules e le statue di Michelangelo nella cappella medicea a Firenze (1).

Al contrario, accadrà di scorgere diversità fra opere di un medesimo autore. Nei vasi dipinti da Douris e segnati col suo nome, v'hanno quadri di composizione simmetrica ed arcaica, disegni d'una precisione un po' secca e minuziosa, come il combattimento di Menelao e di Paride, poi scene della vita familiare più facili ed abbondanti, ricerca di atteggiamenti tormentati e violenti (2).

d) **La maniera.** — Questa diversità, che si scorge fra le opere di un medesimo autore, proviene spesso dalla *maniera* diversa, che egli ha tenuto col progredire degli anni. Sia essa un effetto del diverso influsso, che l'artista ha ricevuto dai suoi diversi maestri o dalle opere diverse di altri artisti, che ha studiato, o dal perfezionarsi o anche infiacchirsi del suo genio, è certo che essa apparisce in molti autori. Notevole è, p. es., la differenza fra le prime Madonne del Botticelli (la Chigi, quella detta del *Magnificat*) e le posteriori (quella di Berlino, quelle dette del melograno e di S. Barnaba) sia per il modo di dipingere, che per la composizione. Nelle seconde, la maniera è divenuta più larga e più sommaria, il tocco è meno minuziosamente preciso, il colorito meno fuso, meno armonioso; la composizione più simmetrica, più appariscente, talvolta un poco convenzionale; il trono della Vergine è sotto baldacchini sontuosi; vi appariscono bassorilievi finemente cesellati, corteggi di Santi, il che attesta nell'artista maggior profondità nel pensiero religioso e il desiderio di elevare la scena al di sopra della tenerezza familiare. Ma più evidenti sono le differenze nei tipi e nell'espressione. Non più i graziosi visini rotondi degli angeli, gli sguardi castamente abbassati, ma volti irregolarmente ovali, e i grandi occhi pensierosi, largamente aperti. Nel volto della Vergine traspare una malinconia più profonda, una angoscia più pungente, il suo occhio sembra perduto in un pensiero lontano, in un dolorante avvenire (3). E anche conosciute sono le diverse maniere di Raffaello, attribuite ai varî maestri, che il sommo artista ebbe dinanzi agli occhi; onde da essi furono dette

(1) Venturi, op. cit., vol. VI, pag. 68, n. 1.

(2) Pottier, *Catalogue*, ecc., p. 877.

(3) Diehl Ch., *Botticelli*, Paris, Rouam, pag. 108.

peruginesca, leonardesca, michelangiolesca [1]. Talvolta tale maniera apparisce in opere fatte dall'autore intorno alla medesima età, come, p. es., nelle sculture giovanili del Bernini (Apollo e Dafne, tutto classico nella maniera; David, tutto veristico), e quelle del Canova (Amore e Psiche del 1797 e Creugante e Damosseno; Ercole e Lica del 1800 e 1802).

e) **La tecnica.** — La diversità di maniera è certo una difficoltà per la ricerca stilistica e per il criterio cronologico da ricavarsi. Se tuttavia si scenda ad analisi più minuta dei particolari, specialmente per la pittura [2], e si esamini la scelta che l'artista fa dei colori, il modo particolare che tiene di compartirli, avvicinarli, ammorzarli e quello per le tinte locali e il tono generale con che armonizza i colori, si scorgerà qualche cosa di particolare, di individuale, che molte volte ci manifesterà la mano di questo, piuttosto che di quell'artista.

In Guido Reni, p. es., il tono è chiaro e come d'argento, e nelle ultime sue opere grigiastro [3]; dorato in Tiziano; Paolo Veronese usa di preferenza il rosso, il verde, il violetto [4]; Sebastiano del Piombo il verde bottiglia [5]. Quanto al modo di dipingere, ogni pittore non si discerne solo da questo, dice il Lanzi, che in uno si nota un pennello pieno, in un altro un pennello secco; il fare di questo è a tinte unite, di quello è a tocco, e chi posa il colore in un modo e chi in un altro [6], ma in ciò medesimo, che a tanti è

(1) In Guido Reni scorgono alcuni ora l'influsso dei Carracci, ora di Calvart, ora di Caravaggio. LANZI, op. cit., I, pag. 22.

(2) Nella scultura è più difficile di ritrovare la maniera caratteristica nell'uso dello scalpello, del cesello, del bulino. Vedi sopra, pag. 189.

(3) SPRINGER, op. cit., 4, 264.

(4) GUAITA, op. cit., pag. 331.

(5) G. BERNARDINI, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo, 1908, pag. 15.

(6) Alcuni, dice il medesimo autore (op. cit., I, pag. 25, nota *a*), posarono il color vergine senza confondere l'uno coll'altro: cosa che ben si riconosce nel secolo di Tiziano: altri lo han maneggiato tutto al contrario, come il Correggio, il quale posò le sue maravigliose tinte in modo che, senza conoscervi lo stento, le fece apparire fatte con l'alito, morbide, sfumate, senza crudezza di dintorni e con tale rilievo, che, per così dire, arriva al naturale. Il Palma vecchio e Lorenzo Lotto hanno posato il color fresco, e finite le opere loro quanto Giov. Bellini: ma le hanno cresciute e caricate di dintorni e di morbidezza in sul gusto di Tiziano e di Giorgione. Altri, come il Tintoretto, nel posare il colore così vergine, come gli anzidetti, ha proceduto con un ordine tanto grande, da far maraviglia.

comune, ciascuno, come ha un proprio modo di scrivere, così ha proprio un andamento di mano, un girar di pennello, un segnare di linee più o meno curve, più o meno franche, più o meno studiate, che è proprio suo. E questo modo particolare lo conserva, più o meno, anche nell'età avanzata. Una mano, avvezza a muoversi in una data maniera, tien sempre quella. Scrivendo in vecchiaia, diventa più lenta, più trascurata, più pesante; ma non cangia affatto carattere (1). Per dare qualche esempio del modo particolare di ciascun pittore, ecco come Palma il giovine descrive quella del Tiziano, la quale si riferisce però ad un periodo particolare della sua vita artistica. «Tiziano, egli dice, abbozzava i suoi quadri con una tal massa indistinta di colori, che servivano, come a dire, per far letto o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabbricare, e ne ho veduti anch'io dei colpi risoluti, con pennellate massicce di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva, come a dire, per mezza tinta; altre volte con una pennellata di biacca, collo stesso pennello tinto di rosso, di nero, di giallo formava il rilievo di un chiaro e con queste massime di dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa di una rara figura». — Poi lasciava il quadro, alle volte qualche mese, senza vederlo, indi ne veniva considerando i difetti e correggendo, «e copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava, nè mai fece una figura alla prima, e soleva dire che, chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, nè ben aggiustato. Ma il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita, e gli estremi dei chiari, avvicinandosi alle mezze tinte, od unendo una tinta coll'altra: altre volte, con uno striscio delle dita, pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciole di sangue»... «Nei finimenti poi dipingeva più con le dita che con pennelli» (2).

Talora d'indizio a ritrovare l'autore può essere anche la finitezza del tocco. Innanzi al sec. XVII, questa non si distingueva, si trattasse di un soggetto di grandi proporzioni o di piccole. Michelangelo e Raffaello hanno dipinti i grandi

(1) Op. cit., I, pag. 25.

(2) CAVALCASELLE G. B. e J. A. CROWE, *Tiziano*, ecc., Firenze, Le Monnier, 1877, pag. 186.

affreschi colla stessa cura che una tavola di cavalletto, ma nel secolo predetto essa ha variato secondo le proporzioni. Così fecero il Poussin, Rubens, il Tintoretto che ne ha troppo abusato trattando le grandi pitture, come scenari da teatro (1).

A concludere su questa materia, tornerà istruttivo un brano della relazione, che i professori Cavenaghi e Cantalamessa fecero ultimamente intorno ai due ritratti d'Isabella e Irene di Spilimbergo, posseduti dal conte D'Attimis, che alcuni volevano attribuire al Tiziano. Nell'esame negativo, che essi fanno, si vedranno applicati i criterî che fin qui si sono esposti. «Noi, dicono, non riconosciamo la mano del grande uomo, nemmeno pensando alla grave età, a cui egli era già pervenuto, quando si è supposto che egli dipingesse i due ritratti. È vero che sono in molta parte guasti da indiscrete ridipinture, come ha notato lo stesso Cavalcaselle, ma la nostra attenzione si ferma sulle parti non tocche, che ancora abbondano e vi ravvisa una povertà di stile che disconviene al Tiziano. Gli impasti stessi, diluiti e magri, contribuiscono a negare il pennello di un maestro, che nella senilità predilesse la ricchezza della materia; le pieghe delle vesti sono meschinamente tracciate, come se nella mente dell'artista fosse mancato il pensiero regolatore di un partito già prefisso e sembrano cercate strada facendo; nè mai sono avvivate da quella traccia poderosa e scintillante, che è caratteristica delle ultime maniere del Tiziano. La meticolosa puerilità, con cui sono descritti i nodi e gli intrecci dei cordoncini posti ad ornamento delle vesti, scoraggia dal mantenere l'attribuzione; perchè il grande uomo semplifica sempre, riassume, sottintende, riducendo gli effetti a ciò che predomina e dà senso e tipo alle cose. A questo metodo di abbreviature egli era condotto dalla sua stessa natura e nell'ultimo periodo della vita, dall'indebolimento stesso dei sensi. Qui sono cieli a cui manca ogni trasparenza e ogni lampeggiamento; c'è un mare dipinto con fatica e, quel che è peggio, meccanicamente, con pennellate minute che si susseguono eguali; un paesaggio, in cui dei modi tizianeschi non è rimasta che la superficie o, per dir così, la scorza più esterna dello stile, afferrabile ai mediocri, vuota di sostanza e torbida; una corona di lauri e fiori nella mano di Irene, in cui si nota quel che di peggio

(1) Blanc, op. cit., 575.

può dare un modo di vedere affatto analitico e affatto lontano da una concezione pittorica dell'effetto; palme minute, in cui ogni curva di foglia è similissima all'altra, e del tutto assente il rilievo».

Il metodo da seguire per la ricerca dell'autore, fin qui esposto, apparirà forse troppo lungo; ma esso è necessario, ove si voglia giungere ad una conclusione seria. Tuttavia, per chi ha già lunga pratica degli artisti, delle varie epoche, conosce già la maniera di disegnare e colorire di ciascuno, ha svolto le cartelle dei loro disegni [1], dei loro schizzi, che ha vive nella fantasia le loro opere principali, studiate sugli originali, o almeno sulle fotografie, sulle stampe, alla prima occhiata sull'opera in esame, correrà subito colla mente o a quell'artista o a quegli artisti che più le somigliano e il lavoro di confronto sarà più facile e breve. Del resto è chiaro che tale ricerca stilistica non è affare di giovani che s'iniziano, ma di persone già esperte; è bene tuttavia che anche essi ne conoscano fin d'ora i metodi, che poi, dopo un'ampia conoscenza, che col tempo si saranno procurati delle opere artistiche, sapranno mettere in pratica con serietà e buona speranza di riuscita.

f) **Ricerca archivistica.** — Criterio estrinseco, ultimo non certo per valore di prova, ma per la scarsa applicazione, che si può farne, è il ricercare nelle carte di archivio, se venga fatto di ritrovare il nome dell'autore di un'opera, o confermare quello che abbiamo sospettato. Si tratta naturalmente di quelle opere di cui, per altre vie, si conoscono i nomi dei loro successivi possessori o almeno di qualcuno di essi. Le case principesche, come le grandi comunità, sia civili che religiose (Comuni, Corporazioni, Monasteri, Congregazioni, Capitoli), ebbero il buon costume di conservare i conti delle opere d'arte, fatte eseguire e restaurare a loro spese, o acquistate. Molti di questi conti sono ancora negli archivi privati, ma una gran parte è passata nei pubblici. Chi avrà

[1] Il disegno rivela la prima ispirazione dell'artista; le diverse prove, le mutazioni, le correzioni, i pentimenti illustrano per gradi il concepimento e lo sviluppo artistico di un'opera. L'esame dei disegni è reso ora facile per le grandi collezioni, che ne posseggono le più insigni Gallerie, e che vengono permanentemente o periodicamente esposti e talora pubblicati. Vedi, p. es., le esposizioni a Firenze (Uffizi) e a Roma (G. Corsini) e i disegni del Goya, del Serra, del Bellini, di Raffaello, ecc., pubblicati dall'Anderson e dall'Alinari.

la pazienza di percorrere quei noiosi elenchi di spese, troverà talora preziose notizie, riguardanti il nome di artisti di opere, il cui autore si è cercato indarno da secoli. Quanto merito si sia acquistato la ricerca archivistica, a questo riguardo, lo mostrano le *Vite dei pittori* del Vasari annotate da Gaetano Milanesi (Firenze, Le Monnier, 1878), le *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti* (Bologna, 1840-1845), del Gualandi; i *Documenti per la storia dell'arte senese* del predetto Milanesi (Siena, 1854-1856) e il periodico L'*Arte* di A. Venturi. Per questo mezzo il Fraschetti (1) potè indicare l'artista della celebre statua, detta il Moro, di una delle fontane di piazza Navona in Roma, e l'autore di alcuni avorî della cattedra di S. Pietro in Roma, creduti antichi dal Garrucci e dal De Rossi (2). Nell'ottobre del 1909 il professore Francesco Filippini, consultando l'archivio Albonoziano di Bologna, scoprì gli autori degli affreschi della cappella di S. Caterina nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi, già attribuiti a Buffalmacco o a Pace di Faenza, e che invece sono di Andrea da Bologna e Pace di Bartolo, pittore di Assisi nel 1308 (3). Anche la ricerca delle fonti letterarie, c'è appena bisogno di ricordarlo, potrà dare ottimi risultati, quando siano soprattutto coeve, p. es. il *Carteggio inedito di artisti dei sec.* XIV-XVI, pubblicato dal Gaye (Firenze, 1839). Le posteriori, anche accurate, pur troppo non vanno immuni da errori. Sulla fede del Vasari, si era finora attribuita la rocca d'Ostia a Giuliano di Sangallo, ma l'iscrizione scoperta nell'architrave della porta d'ingresso, fino a poco tempo fa invisibile, reca il nome di *Baccio Pontello fiorentino architetto*.

Complemento necessario delle cose fin qui discorse è lo studio del modo di riconoscere, se l'opera da esaminare sia un *originale* o una *copia* o una *falsificazione*, se *tutt'intera sia mano di un solo artista* o di *più*, se *rimanga ancora intatta*, quale la fece l'artista, o *abbia subìto restauri o ritocchi*.

(1) *G. L. Bernini*, Milano, 1900, pag. 330.

(2) Venturi, *St. dell'Arte.*, I, 526.

(3) In «Arte» di A. Venturi, 1909, pag. 398. Nel Congresso della Storia dell'Arte tenutosi in Roma nell'ottobre 1912, Ernesto Ovidi e Adolfo Venturi in due dotte comunicazioni dimostrarono quanto vantaggio sia ultimamente derivato alla storia dell'arte dall'archivio dello Stato Romano e dagli altri archivi del regno.

1° **L'originale e la copia.** — Il mezzo più comune e volgare per riconoscere una copia dall'originale è la qualità della materia adoperata. Sul marmo, come sul legno e sulla tela, sullo splendore e sulla freschezza dei colori suole il tempo lasciare indubbi segni del suo fatale passaggio; sarà quindi facile riconoscere a tali segni una scultura o pittura recente. Ma le copie possono essere anche fatte in un tempo relativamente antico; come distinguere, p. es., un lavoro di tre secoli fa, da uno di quattro secoli o meno? In tal caso si deve ricorrere al grado di perfezione del lavoro. La copia è in genere, o almeno è giudicata, sempre al di sotto dell'originale, rispetto all'esecuzione del lavoro, e un confronto con esso varrà a presto convincersene. Anzi questo, direi quasi, principio di critica è tanto ammesso, che spesso, senza avere innanzi l'originale, anzi essendo perduto certamente, solo da tale imperfezione si giudica l'opera come copia. Così, e non altrimenti, vennero dichiarate per copie quasi tutte le statue antiche, che possediamo nei nostri musei (1).

E dentro certi limiti, quando cioè si tratti di un autore sommo, la conclusione è ragionevole. Ma talora avviene che il copista goda anche egli un buon nome nell'arte, come, p. es., il Sassoferrato, di cui nella Galleria Doria Pamphili esiste una copia della Maddalena del Tiziano. In tal caso il criterio della perfezione, ora esposto, non regge, e per una pittura bisognerà ricorrere ad una minuziosa analisi della maniera del dipingere. Un copista, dice il Lanzi, terrà dietro all'originale per qualche tempo, ma non sempre; darà delle pennellate franche, ma comunemente timide, servili, stentate; non potrà, a lungo andare, nascondere la sua libertà, che gli fa mescolare la propria maniera coll'altrui, in quelle cose specialmente, che non si curano, come è lo stile dei capelli, il campo o l'indietro. E il chiaro Cantalamessa, a proposito di una Madonna di Iacopo Bellini, acquistata dal Museo degli Uffizî a Firenze, ritenuta da alcuni una copia, da lui e da molti altri, l'originale, coi medesimi principî, ora esposti, così difende giustamente la sua opinione (2). «Il copiatore, se non ha scoperto il segreto della tempera veneta, ha trovato pertuttavia un metodo che con quella tempera si confonde per-

(1) Prunetti M., *Avvertimenti per distinguere i quadri originali dalle copie*, Firenze, 1822.
(2) In «Rassegna d'arte», 1908.

fettamente, e, se ciò può sembrar miracoloso, più miracoloso ancora parrà che egli, invaghito del suo originale, abbia abbandonato il comodo uso moderno di distendere le mestiche largamente ed abbia preferita la strada più lunga di riuscire alla modellazione sempre col mezzo di un pennello sottile, riproducendo i moti, che nel Bellini erano spontanei ed abituali ed occultando il suo sforzo, senza tradirsi in nessun punto, sempre remissivo, sempre fido, sempre servo a Iacopo Bellini. Ma chi insiste a lungo nell'imitare la voce di un altro, ogni tanto fa riudire il suo tono naturale, ed io sarei grato a chi mi indicasse in questo quadro i punti, dove l'imitazione si è interrotta, per necessità di riposo, per passeggera distrazione, per rivincita della natura ribelle al prolungato costringimento» (1).

2º **La falsificazione.** — Una copia diviene una falsificazione, quando si voglia far passare per l'originale. Generalmente però consiste la falsificazione nel presentare come opera di un autore quella che non è, e più comunemente, per la maggiore facilità d'ingannare, nel presentare come opera di una tale età, quella che è di lavoro recente. L'arte della falsificazione è molto antica. Per non parlare che di qualche esempio più recente, Michelangelo stesso, per consiglio di Lorenzo dei Medici, fece passare per antico un suo Cupido, ma glie ne capitò male, come si racconta nella sua vita. Sono di data recentissima la falsificazione della tiara d'oro di Saitaferne, opera di un abilissimo orafo di Odessa, acquistata come opera antica dal Museo del Louvre, le terrecotte greche, che ebbero (ed hanno ancora) un grande smercio sui mercati europei, scoperte per false dal Reinach, Lenormant, ecc. (2).

Il falsificatore aggiunge all'arte del copista la più scrupolosa diligenza nell'imitare le più minute particolarità per

(1) Un altro mezzo è il confronto colla fotografia dell'originale. Così nel ritrovamento avvenuto a Firenze nel 1913 della Gioconda di Leonardo da Vinci, rubata a Parigi, si potè constatare che il quadro presentato dal Perugia, era appunto l'originale, riscontrando in esso le medesime screpolature, macchie, e perfino striature del legno, ritratte dalle fotografie dell'originale, che per fortuna si possedevano.

(2) V. S. Beissel, *Gefälschte Kunstwerke*, Herder, 1909. A New-York si stava per inaugurare, nel 1908, e forse ora è aperto al pubblico un museo delle migliori falsificazioni. V. anche Neuburger A., *Echt oder Fälschung?* Leipzig, Voitgländer, 1924.

trarre meglio in inganno, onde, anche per persone molto competenti, la difficoltà maggiore di conoscere la frode. Entrato pertanto che sia nell'animo il sospetto di un inganno, è necessario dapprima rivolgersi ad investigare la provenienza dell'opera. Questa generalmente suole darsi come ignota; e tal fatto viene, da chi ha interesse, giustificato spesso col timore d'incorrere in gravi fastidî per parte di terzi, ove se ne svelasse il luogo di origine. Quando poi si tratti di oggetti antichi di scavo, di marmi, bronzi, terrecotte, monete, viene fuori il solito contadino, che avrebbe ritrovato l'oggetto, rivolgendo la terra, guardandosi bene di dirne il luogo preciso. Ciò deve mettere grandemente in sospetto lo studioso. Se pertanto non si riesce a saperne la provenienza, resta l'esame diretto dell'opera, il quale naturalmente sarà diverso, a seconda del genere d'arte; o venga presentato semplicemente come antico, o si pretenda anche di assegnarne l'autore. E talora basterà semplicemente il criterio stilistico, specialmente quando il falsificatore non sia stato troppo accorto; talora sarà necessario ricorrere al tecnico; più sicuro, ma non in modo da escludere ancora la possibilità dell'inganno. E del primo il Grisar seppe bene avvalersi a dimostrare falso il celebre tesoro sacro, acquistato da Gian Carlo Rossi, e dato a credere come opera del sec. VIII d. C. Notò egli la stridente contraddizione, che in esso si coglie fra lo stile, che può assegnarsi ai secoli VIII-IX, e il soggetto rappresentato. È cosa inaudita, scrive, che il linguaggio simbolico andato in disuso da lungo tempo tornasse a rivivere nel sec. VIII. Osserva inoltre la novità, singolarità e sottigliezza di tali simboli. « Non è soltanto un anacronismo, un violento risuscitamento di forme e di pensieri sepolti, da lungo tempo; ma bensì anche nella sua lussureggiante ricchezza, nella sua ridicola intemperanza, una impossibilità per qualunque epoca dell'arte antica o del primo medievo » (1). La mancanza inoltre del nimbo, il quale è una caratteristica dei secoli VII-IX, farebbe risalire l'opera al sec. IV, mentre la maniera e lo stile è dei secoli posteriori; l'uso di oggetti, insoliti a tale età, come la mitra, che non apparisce nei monumenti prima del mille, della corona episcopale, mai usata; di pastorali, che non si trovano in monumenti anteriori al sec. IX, il taglio

(1) *Di un preteso tesoro crist. dei primi secoli*, ecc., Roma, 1895, p. 25, 30.

delle vesti, del tutto nuovo a tale età, sono altrettanti argomenti della falsità del tesoro. Dell'altro criterio che è il tecnico, e consiste nell'esame della materia, di che diremo più particolarmente nella critica tecnica, si servì il medesimo autore per confermare la sua tesi. Si osservò infatti dai tecnici che gli argenti, di che erano formati gli oggetti del tesoro pseudo-antico, avrebbero dovuto essere rigidi e fragili (¹), se l'opera fosse stata del sec. VIII, e più anche, se del IV, come alcuni pretendevano.

Nella controversia sopra citata, intorno alla Madonna di Iacopo Bellini, da coloro che sostenevano fosse una copia, si volle provare, ma indarno, che il legno, su cui era dipinta, era moderno. Certo, ove questo fosse stato evidentemente provato, cessava ogni altra questione. Ma i falsificatori in genere sono troppo accorti per cadere in una frode sì volgare. Essi sanno, p. es., che quell'ossidazione verdiccia, che il metallo prende col tempo, e viene detta patina (*ios, aerugo*), è il mezzo per distinguere un bronzo antico, sia statua, sia moneta. E la contraffecero per mezzo dell'acido solforico; ma non riuscirono subito a darle quel verde lucido e smeraldino e renderla dura e compatta in modo da dare scheggie in frammenti solidi; il che rimase come distintivo del bronzo antico. Oggi però si hanno contraffazioni, in cui la patina antica è perfettamente imitata, come è contraffatta perfettamente quella che mostrano i teschi di epoche protostoriche (²). Nè vale talvolta neppure la provata antichità della materia in cui è eseguita l'opera d'arte. È noto, p. es., il pregio grandissimo, in che si hanno le prime edizioni di una stampa o incisione, e il segno per riconoscerle è l'ingiallimento della carta. E pure si fanno oggi copie moderne su carta antica. Si è tentato anche, e ne abbiamo varî esempi, di falsificare le stesse carte d'archivio, attestanti il nome dell'autore di questa o quell'opera (³). Tutto ciò mostra con quanta cautela vada condotto l'esame dell'autenticità di un'opera e come spesso sia impossibile di trarne una conclusione certa.

(¹) Più tardi i falsificatori sono giunti a dare questa qualità agli argenti moderni.

(²) L'abilità della contraffazione è giunta al punto per le gemme antiche, che i più intendenti disperano ormai di distinguerle dalle moderne.

(³) V. in «Arte» del VENTURI, 1909, pag. 142, a proposito di alcune sculture romane del rinascimento.

3° **Integrità dell'opera.** — Assicurata l'autenticità dell'opera, rimane a vedere se essa spetti per intero ad un solo autore o no, e se abbia subìto restauri.

Può dapprima avvenire che il disegno sia dell'autore ritrovato, ma che l'esecuzione spetti ad altri. Così la battaglia al ponte Milvio, affrescata nella sala di Costantino, l'Incendio di Borgo delle stanze vaticane sono di Raffaello, solo per il disegno, mentre l'esecuzione si deve in molta parte ai suoi scolari. Tal altra, che l'opera, cominciata dall'autore, sia poi continuata in collaborazione con altri, o anche finita. Il fregio del Partenone appartiene pel disegno a Fidia, ma non interamente per l'esecuzione (1), come la Trasfigurazione di Raffaello fu terminata nella sua parte inferiore da Giulio Romano. Nel Giudizio Universale nella cappella degli Scrovegni a Padova si scorge un'altra mano, oltre quella di Giotto (2); come negli affreschi della cappella di Niccolò V in Vaticano, insieme all'Angelico, lavorò Benozzo Gozzoli, a cui probabilmente si devono gli sfondi (3). Domenico Bigordi, detto il Ghirlandaio, lavorava ad una medesima opera coi fratelli Davide e Benedetto e col cognato Bastiano Mainardi, e si vuole da taluni che egli dipingesse le teste, lasciando il resto ai suoi aiutanti (4). È noto invece che le pitture della vôlta della Sistina sono per intero opera di Michelangelo.

A distinguere le diverse mani in un'opera d'arte pittorica, sia un solo o più quadri formanti un tutto omogeneo, o pel soggetto rappresentato o per il luogo (cappella, sala, ecc.), sono da adoperarsi i medesimi criterî già accennati per ritrovare l'ignoto artista di un quadro.

Il modo diverso di rappresentare un soggetto, la varia correttezza del disegno, le diverse proporzioni delle figure, la rigidità o scioltezza dei movimenti, la grossezza o snellezza delle membra, le forme delicate o forti, la forma del volto, dei capelli, degli occhi, del naso, della bocca, delle mani, delle dita, il modo di pieghеggiare, la finitezza degli ornati, la forza degli scuri, la diversità delle tinte, dei toni sono comunemente gli indizi per concludere che l'opera è di più artisti.

(1) H. LECHAT, *Phidias*, Paris, I. Rouam, pag. 94.

(2) VENTURI, *St. dell'Arte*, vol. V, pag. 396.

(3) U. MENGIN, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Plon, pag. 20.

(4) H. HAUVETTE, *Ghirlandaio*, Paris, Plon, pag. 22 e seg.

4° **Il restauro.** — Importerà finalmente allo studio il conoscere se un'opera sia tale, quale uscì dalla mano del suo autore, o sia stata restaurata o ritoccata. E, ove si tratti di una scultura antica, conviene ricordare che gli antichi artisti, sia greci, che romani, raramente fecero una statua di un sol pezzo. E generalmente ci tenevano tanto poco a non far vedere le commessure [1], che adoperavano spesso marmi e materie diverse (acroliti) e talvolta usavano un marmo più fino per la testa, come per la Venere di Milo, per la Demetra di Cnido, per la celebre Fanciulla d'Anzio. Non è pertanto così facile, quanto a prima vista sembrerebbe, il distinguere dalle commessure le parti originali della statua, da quelle restaurate in tempi posteriori [2]. Certo, il diverso colore, che assume il marmo, messo in opera da secoli, da quello lavorato a grande distanza di tempo, sarà un indizio, ma talvolta il restauro stesso è antico. Ci dovrà allora soccorrere il criterio stilistico, sia rispetto alla perfezione del lavoro, come alla omogeneità delle parti. Nè, trovate che sieno le parti restaurate, finisce il lavoro del critico, poichè gli converrà esaminare, se il restauro sia stato ben condotto. Se nelle parti originali sono rimasti quelli, che soglionsi dire gli attacchi, si potrà da essi dedurre se il restauro fu o no indovinato; ma questa ricerca, a dir vero, è più di un esperto artista, che di un semplice studioso. È accaduto non di rado che i restauratori abbiano in ciò presi di gravi abbagli. Così il Marsia del Museo Lateranense, copia dell'originale attribuito a Mirone, è stato malamente restaurato per un satiro; un Apollo per una Minerva; un eroico Alessandro per un atleta che si unge, e il Discobolo per un guerriero caduto.

A non ingannare il pubblico, e soprattutto per non rovinare l'opera, è stato oggi molto giustamente abolito il restauro di opere antiche, in quanto significa rifacimento delle parti mancanti. Il torso del Discobolo, venuto fuori non ha molto

(1) Ciò non esclude che vi sieno opere greche, in cui le commessure sieno state abilmente nascoste. Così fecero gli artisti del gruppo del Laocoonte vaticano, tanto da ingannare Plinio, che lo credette *ex uno lapide* (*H. N.*, 36, 4) mentre Michelangelo e Cristoforo Romano vi trovarono almeno quattro commessure.

(2) Plinio (*H. N.*, 36, 34, 37) addita come singolare una statua di un sol pezzo. Sono poche infatti le statue antiche, sieno originali, sieno copie, che possano vantare d'essere intere. Per le statue dei Musei romani sono stati indicati i restauri dall'Helbig nella sua *Guide dans les musées d'arch. class. de Rome.*

da Castel Porziano, regio dono al Museo Nazionale di Roma, è stato lasciato come era. Invece se ne è fatto un calco in gesso, che è stato completato quale si crede fosse la statua originale in bronzo di Mirone e datogli appunto il colore di questo metallo.

Più facile è il riconoscere il restauro in pittura, specialmente se affresco [1]. Il ritocco infatti in questo caso non può essere che a secco, e sarà molto agevole il vederne la sovrapposizione. Il chiaro Nogara ha in tal modo indicato, in un'accuratissima tavola, i restauri fatti alla pittura dell'Esquilino, detta le Nozze Aldobrandini, della Biblioteca Vaticana [2]. Oggi anche per la pittura si limita il restauro alla semplice conservazione delle parti rimaste, come ha fatto il Cavenaghi per l'ultima cena di G. C., di Leonardo da Vinci [3].

III. — Ricerca dell'età di un'opera architettonica [4].

Sebbene il principio, su cui riposa il criterio stilistico per un'opera architettonica, sia il medesimo che per una pittura o scultura, pure il metodo è necessariamente diverso. L'analisi stilistica di un edificio architettonico sarà condotta, esaminando le sue forme costruttive, sieno esse di struttura reale o di struttura fittizia, quelle di convenienza o di espressione [5]. È appena necessario tornare qui a ricordare quello, già innanzi

(1) Per il modo come viene eseguito il restauro vedi Previati, *La tecnica della pittura*, Torino, Bocca, 1923, pag. 273 e seguenti, e Secco Suardo, *Il restauratore dei dipinti*, Milano, Hoepli, 1894. Cavenaghi L., *Il restauro e la conservazione dei dipinti* (in « Bollettino d'arte del ministero dell'istruzione pubblica » a. 1912, pag. 488 e seg.).

(2) *Le nozze Aldobrandini e i paesaggi*, ecc., Milano, Hoepli, 1907. Per i restauri all'Assunta del Tiziano v. Cavalcaselle, ecc., *Tiziano*, ecc., vol. I, p. 189 e nota.

(3) Tale giusto criterio si è spinto quasi all'esagerazione col togliere, per mezzo di speciali lavande, i ritocchi fatti ad antichi dipinti. Si è praticato sopra alcuni quadri delle gallerie di Firenze (« Riv. d'Arte », di G. Poggi, Firenze, 1910, pag. 48). Ma si può correre rischio di recare alla pittura maggior guasto di quello recatole dal ritocco.

(4) Melani A., *L'arte di distinguere gli stili*, Milano, Hoepli. Martin H., *La grammaire des Styles;* I vol., *L'art grec et l'art romain;* II vol., *L'art roman;* III vol., *L'art gothique;* IV vol., *La renaissance italienne*, Paris, Ducher, 1923-1924. Canella R., *Stili d'architettura*, Milano, Hoepli, 3ª ediz., 1924. Marucchi H., *Éléments d'archéologie chrétienne*, etc., Paris, Rome, Desclée e Lefebvre (specialmente la parte *Basiliques et églises de Rome*).

(5) V. innanzi pag. 223.

notato, che cioè il criterio stilistico non prova altro se non che l'edificio appartiene *per lo stile* a tale età, ma che poi esso sia stato veramente fabbricato in tal tempo e non sia un'imitazione posteriore, spetterà ciò a decidere al criterio storico ed al tecnico. Di quest'ultimo si parlerà più innanzi. Del primo non spetta a noi di qui trattarne. Non sarà tuttavia inutile avvertire che i documenti o monumenti scritti possono essere talora in conflitto col criterio stilistico e tecnico. Se i primi sieno inoppugnabili e non vi sia via d'accordo, si concluderà che l'edificio attuale non è quello di cui essi parlano; come nel caso che i documenti parlino di un edificio fatto nel secolo X, quando dello stile archiacuto non v'era traccia, e d'altra parte l'edificio, che si esamina, presenti tutte le caratteristiche di questo stile appunto: apparirà chiaro che sul posto medesimo dell'edificio fabbricato nel secolo X, ne sorse poi nell'età gotica un altro [1], che è l'attuale. Altra cosa sarebbe ove si trattasse di un monumento, p. es. di un'iscrizione, che si legge o nel fregio o in altra parte qualsiasi dell'edificio. In tal caso si potrà pensare ad un trasporto dell'iscrizione dal vecchio al nuovo edificio.

Trattandosi di una chiesa, è anche da ricordare che la data della consacrazione è spesso anteriore al suo compimento, specialmente della parte esterna, e che un'iscrizione può riferirsi a qualche parte distrutta, come, p. es., quella dell'arcivescovo Ansperto (868-888), nella Basilica di S. Ambrogio a Milano, che allude alla fabbrica dell'atrio, che pare certo non sia l'attuale [2]. Nè vale sempre il dire, che la parte accessoria deve seguire la principale, e però, p. es., l'atrio sarebbe posteriore alla chiesa. Può infatti bene immaginarsi che in tempi posteriori la chiesa sia stata rifatta, rimanendo intatto l'atrio. Un caso singolare è quello dell'iscrizione di M. Agrippa, che ancora si legge sul fregio del Pantheon, sebbene il tempio sia stato rifatto da Adriano.

Per indicare il modo pratico, secondo il quale si ha da condurre tale esame, immaginiamo si tratti di determinare, col criterio stilistico, l'età di una chiesa cristiana. Le chiese, succedutesi ininterrottamente, attraverso diciannove secoli, sono

(1) Così a S. Flaviano di Montefiascone. RIVOIRA, *Le origini dell'architett. lombarda*, Roma, 1907, pag. 185.

(2) RIVOIRA, op. cit., 2, pag. 188; CATTANEO, *L'architettura in Italia dal sec.* VI *al mille*, Venezia, 1889, pag. 190.

come le pietre miliari che segnano il percorso dell'arte architettonica. Ereditando esse i trovati dell'arte classica greco-romana e aggiungendovi quelli delle arti, dette nazionali, la bizantina, la romanica, la gotica, si prestano, meglio che qualsiasi edificio civile, a percorrere in breve lo sviluppo storico delle parti architettoniche, siano costruttive che decorative. L'analisi, che verremo facendo, ci darà occasione di accennare a criterî stilistici cronologici, più o meno sicuri. Giacchè, lo ricordi un'altra volta il giovane studioso, tali criterî si basano spesso sopra induzioni incomplete, che quindi non escludono sorprese.

A) Analisi delle forme costruttive. — Cominceremo dall'esaminare le *parti interne*, di cui *si compone* o *si può comporre* una *chiesa cristiana*, e indi si esamineranno le *esterne* [1], avendo riguardo dapprima alle forme *costruttive*.

Parti interne: 1° Le *navi*. Il numero di queste (che nelle *basiliche* romane maggiori è di cinque, come nelle cattedrali gotiche fino al sec. XIII) è di tre, sia nelle basiliche romane minori che in quelle dell'età romanica. Tale disposizione resta generalmente la più comune, salvo che intorno all'altare maggiore, in cui crescono anche al numero di cinque. In Africa se ne trovano fino a nove.

Nelle basiliche, le navi laterali sono più basse; nelle chiese romaniche talora e più spesso nelle gotiche, hanno la medesima altezza. Il sistema basilicale è seguito in Italia dal sec. IV all'XI (CHOISY, op. cit., 2, 185, 417, 459, 38).

2° Il *transetto*, comune nelle basiliche a cinque navi, nell'età romanica, sporge di consueto, oltre la linea dei muri esterni, dando alla pianta una forma di croce; nelle gotiche francesi va scomparendo o riducendosi (CHOISY, op. cit., 2, 416).

3° Le *gallerie superiori*. Nello stile basilicale, le navate minori sono talora divise in due piani, di cui il secondo forma come una galleria superiore, p. es. S. Agnese sulla Nomentana, S. Lorenzo in campo Verano (fig. 92), da alcuni chiamata matroneo. Questa diviene comune nello stile romanico (Modena, Cattedrale).

[1] Avverti che non è raro il caso in cui le parti *interne* di una chiesa non corrispondano, nè per stile nè per età, alle *esterne*, come, per citare un esempio fra i tanti, accade per il duomo di Ferrara, *romanico* ed *antico* all'esterno, *classico* e *moderno* nell'interno. Le due ricerche pertanto possono e debbono spesso essere condotte separatamente. Può anche accadere, ed anche qui il caso non è raro, che interno ed esterno convengano per istile, come, p. es., il duomo di Firenze, e pure l'uno è antico, l'altro recente. Ciò dimostra, come già è stato avvertito, che il criterio stilistico non giova al ritrovamento dell'età, quando sia scompagnato da quello tecnico.

4° L'*abside* è unica nella fronte della nave maggiore nelle basiliche cristiane più antiche (CATTANEO, *L'architettura in Italia dal sec.* VI *al mille*, Venezia, 1889; KAUFFMANN, *Manuale d'archeologia cristiana*, p. 139). Circolare all'interno, poligonale all'esterno nell'età *bizantina*. Nella romanica, specialmente nelle chiese monastiche, s'allunga quasi a mezza ellissi a formare il coro e s'apre, come nella *gotica*, con cappelle a raggera. Le absidi costruite in Roma nel sec. IX sono coronate esternamente da modiglioni, in cui è intagliata una foglia, con piccoli lacunari, scolpiti a rosoni o mascheroni. Così ai SS. Nereo ed Achilleo, a S. Susanna (Leone III,

92. — S. Lorenzo in Verano.

795-816), a S. Cecilia in Trastevere (Pasquale I, 817-824), a S. Martino (Sergio II, 844-847), ai SS. Quattro Coronati (Leone IV, 847-855).

5° Il *coro*, nato, come sopra è stato detto, dalla trasformazione dell'abside, si eleva nell'età romanica al di sopra del piano della chiesa per formare la cripta. Nell'arte *gotica francese*, nella seconda metà del sec. XIII viene separato con una chiusura *(jubé)*, molto simile all'iconostasi greca, dal resto della chiesa (CHOISY, 2, 419).

6° Il *peribolo*. Manca nelle basiliche latine e nelle bizantine. Apparisce nell'età romanica e continua nella gotica; doppio quando la chiesa ha cinque navi (CHOISY, 2, 186, 417).

7° L'*arco trionfale*, a capo della navata maggiore, si trova spesso nelle chiese di stile basilicale.

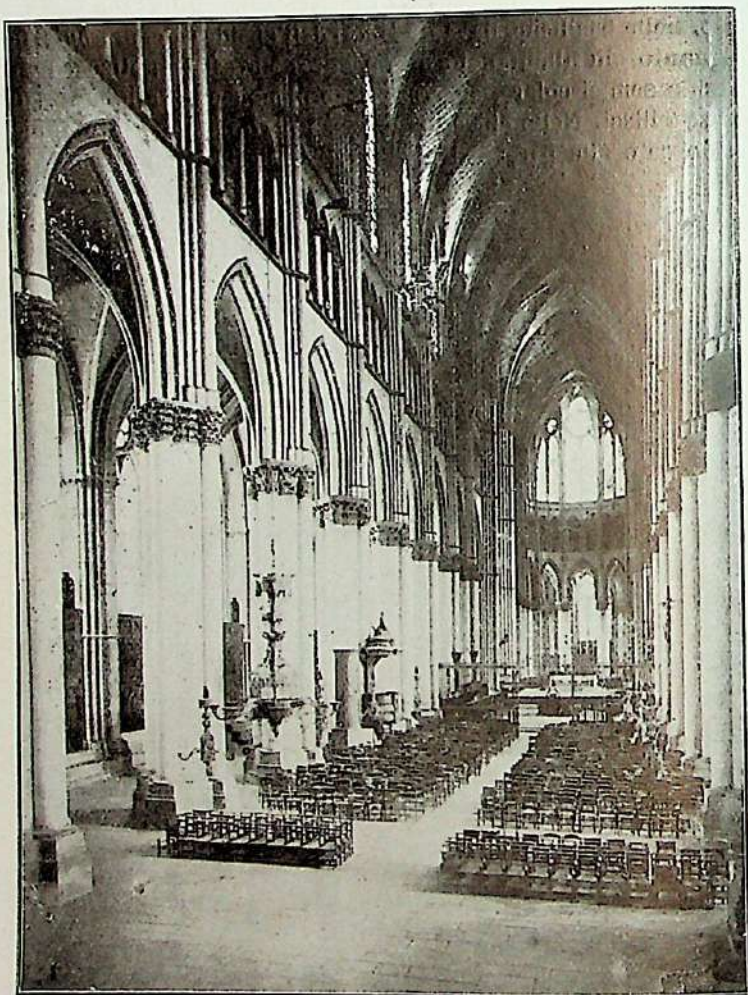
8° La *cripta*, che nelle basiliche si apre sotto il piano del presbiterio, si rialza di molto nell'età *romanica* (fig. 93); nella *gotica* sparisce o talora forma una chiesa sotterranea indipendente (Choisy, 2, 416).

9° L'*altare maggiore* col suo *ciborium* e la *confessio* era situato, nelle basiliche, davanti e fuori dell'abside e del *presbyterium*; fu alquanto più allontanato da questi, nello stile gotico, quando all'abside semicircolare, successe il coro monastico allungato quasi a mezza ellissi. Nelle chiese invece senza coro fu portato indietro ed addossato alla parete di fondo, fosse questa o no absidata.

93. — Modena. La Cripta della Cattedrale. (*Fot. Alinari*).

10° Le *cappelle* o *cubicula*, che escono fuori dai muri perimetrali dei fianchi della chiesa, si trovano anche nello stile basilicale, fin dal sec. v almeno (Prudenzio, *Peristeph.* XI, 221: S. Paolino di Nola, *Ep.* 32, n. 12, *Poematum* XIX, 477-480), ma divengono comuni in età assai più tarda. Nell'arte romanica e gotica girano anche intorno al peribolo a guisa di raggera.

11° Il *soffitto* piano è proprio dello stile basilicale classico e cristiano nella regione romana (G. B. Giovenale, *La Chiesa di S. Cecilia*, in «Cosmos», 1902, pag. 655). La incavallatura scoperta del tetto per le grandi chiese è dell'epoca *romanica*, e fu messa specialmente in voga nelle chiese dei frati francescani e domenicani, nei secoli XIII-XIV.

12° La *vôlta*, così comune negli edifici romani, comincia nelle chiese bizantine a pianta centrale, e viene maggiormente in uso nell'età romanica, e prende il suo maggiore sviluppo nell'architettura archiacuta e ritorna in Roma col rinascimento. A crocera e

91. — Interno della cattedrale di Reims.

a sesto rialzato, apparisce nell'architettura *romanica*, con nervature o costoloni, che si moltiplicano nella *gotica* (fig. 94); con stalattiti nella *araba* e nella *gotica francese* del sec. XIV. La nervatura rimonta all'epoca romana, nella costruzione della vôlta a crocera, fatta sopra archi diagonali incastrati nel massicciato della vôlta. Quando questa si ridusse ad una leggera copertura, le nervature per necessità dovet-

tero sporgere. Esse appariscono, come il più antico esempio, nella chiesa d'Aurona (sec. VIII) in Lombardia, e in S. Ambrogio di Milano (sec. XI?) (CHOISY, 2, 268, 514).

13° La *cupola*, poggiata sopra una pianta quadrata e con *pennacchi emisferici*, è invenzione dell'arte bizantina (Costantinopoli, Venezia, Aquitania); *sopra pennacchi a tromba*, dell'arte siculo-normanna (Sicilia, Valle del Rodano, Inghilterra); *emisferica*, a *bulbo*, a *pera*, dell'arte normanna; innalzata sopra tamburo, della bizantina e dell'arte italiana dei sec. XV-XVI.

14° Le *pareti piene* si trovano più frequentemente nell' arte *greco-romana e romanica*, sottili invece ed attraversate da grandi finestre nella *gotica*.

15° Il *triforio*, così detto forse dai tre fori, che in origine aveano le finestre di questa galleria, che gira sulle pareti interne della grande navata delle chiese (fig. 94), apparisce fin dal sec. XI nell'arte *romanica*, e poi nella *gotica*. Nel sec. XII è oscuro e piglia luce nell'interno della nave maggiore; nel XIII è illuminato dall'esterno.

16° Le *finestre*, nella basilica romana, sono tante quanti gli intercolunni, e tutte arcuate e chiuse da un traforo marmoreo, qualche volta circolari. (In Roma S. Stefano Rotondo, S. Paolo fuori le mura nella nave traversa, e SS. Giov. e Paolo sul Celio). Nell'arte romanica appaiono bifore e trifore (non ne mancano esempi anche nell'arte bizantina, come nella basilica di S. Vitale a Ravenna); e sono strette e basse, perchè generalmente senza vetri (CHOISY, II, 176). Nell'arte gotica si moltiplicano (la cattedrale di Chartres ne ha 231; BREHIER, *Le chiese gotiche*, Roma, 1908, pag. 45) e si allungano fino ad occupare quasi tutta l'altezza delle pareti; bifore e trifore terminano in archi polilobati; lanceolate, raggianti, fiammeggianti determinano i tre periodi del gotico francese (CHOISY, II, 379). Le finestre cosiddette a rosa e a ruota, nella facciata della chiesa, risalgono all'epoca romanica. Semplici e piccole, nel primo stile gotico francese, ingrandiscono di diametro, e si accentrano come raggi, nel secondo stile; si complicano in varî compartimenti somiglianti a fiamma nel terzo stile. Nel rinascimento appariscono quadrate, suddivise talora, se di grandi dimensioni, in una croce equilatera o no (fig. 102), o sono semplicemente rettangolari.

Alcune chiese, di stile basilicale romano, presentano le antiche finestre adattate allo stile gotico. Così in Roma le chiese di S. Marco, S. Vitale, S. Lorenzo fuori le mura.

17° La *trabeazione e la piattabanda*. Nell'arte greca le varie modanature e le decorazioni della trabeazione distinguono, insieme ai capitelli, i tre stili dorico, ionico, corinzio. Essa sparisce nell'arte romanica, nella gotica, e ritorna nel rinascimento. La piattabanda o architrave poggia direttamente sulle colonne o pilastri nei templi classici.

18° L'*arco*, nell'arte romana dei primi tre secoli, s'innalza sui piedritti. Dell'arco poggiante direttamente sulle colonne si ha l'esempio più antico in una costruzione di Pompei (CHOISY, 1, 514 e fig. B) e poi, a distanza di più secoli, nel palazzo di Diocleziano a Spalato. Di uso comune nell'età *bizantina e medievale* (fig. 95), cede in Roma il posto alla trabeazione piana; nell'arte *dei Cosmati* dei sec. XII-XIII, e nell'arte *romanica* torna a poggiare sui piedritti. L'arco a tutto sesto è proprio dello stile *basilicale romano;* rialzato si trova nell'arte *bizantina;* nella *romanica* è mescolato talora all'acuto. Nell'architettura *toscana* del periodo romanico le chiese hanno di sovente

95. — Ravenna. S. Apollinare Nuovo. *(Fot. Alinari).*

l'arco acuto, mentre nel periodo gotico non mancano esempi di costruzioni coll'arco a tutto sesto (SUPINO, *Gli albori dell' arte fiorentina*, pag. 42). L'ogiva, che è caratteristica dell'arte *gotica*, diviene, specie nella *francese*, sempre più acuta dal XII al XIII sec. (CHOISY, 2, 342) L'arco a ferro di cavallo, intrecciato, a chiglia è dell'arte *siculo-normanna*.

19° Il *capitello*. L'uso esclusivo della linea, senza ornamenti, distingue il capitello *dorico* ed il *toscano;* la doppia voluta grande lo *ionico;* l'ornamento di foglie d'acanto il *corinzio;* l'una e le altre il *composito*. Il profilo dell'echino nel capitello dorico ha la sua curvatura parabolica molto pronunziata nel periodo *arcaico*, indi diminuisce lentamente, finchè all'epoca *macedone* degenera in una

linea quasi diritta (CHOISY, I, 316, 357). Il capitello ionico del VI sec. a. C. ha le 4 facce essenzialmente diverse: due hanno le volute, e due hanno i balaustri.

Nel capitello corinzio più antico, tanto greco che romano, la distanza fra i due ordini di foglie è minore, che nei più recenti. Nel *corinzio romano*, invece della palmetta, che nel greco costituisce il motivo centrale, si trova una voluta sporgente, e mentre nei più antichi l'altezza non eccede quella di un diametro, in epoche più basse si trova superarla di $1/3$ (CHOISY, 1, 373, 548).

Il capitello *ornato di figure* apparisce nell'età romana; *istoriato di fatti* o di *rappresentazioni esclusivamente animali* è proprio della romanica; ornato *di piante* diverse con forme realistiche, del primo e secondo periodo dell'arte *gotica francese;* nel terzo (sec. XV) le nervature pigliano il sopravvento e il capitello diventa una semplice modanatura o sparisce (CHOISY, 2, 352) (fig. 94).

Nell'arte *romanica* esso non è più in proporzione colla colonna, e piglia svariatissime forme (*Revue de l'art chrét.*, 1895, pag. 296); nel rinascimento torna alle forme greco-romane.

Il capitello composito appare la prima volta negli edifici pubblici nell'arco di Tito, compìto sotto Domiziano (SPRINGER, 2a ed., I, p. 466).

Il *composito*, detto *teodosiano* (sec. V d. C.) alle consuete foglie d'acanto molle, aggiunge quelle dell'acanto spinoso, colle foglie grasse e dentellate, perpendicolari alle nervature. Tale tipo si diffonde sotto il regno di Teodosio II (408-450) (MICHEL, *Histoire de l'art*, etc., I, 154).

Il capitello *bizantino* è spesso semisferico, tagliato da quattro piani verticali, ornato a forme intrecciate come un canestro, con rilievo molto piatto, più cesellato che scolpito. Fra la testata dell'arco ed il capitello è collocato un *pulvinar* (fig. 95), specie di cuscino o dado o abaco, o di piramide tronca e rovesciata. Questo motivo dalla Siria si diffonde, nel sec. V, in Africa ed in Italia (Ravenna) (DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, pag. 129).

20° La *colonna*, nell'età greca e nella romana, o sostiene l'architrave o ha scopo decorativo. Piglia il vero ufficio di sostegno nel sec. IV d. C., come sopra si è detto a proposito dell'arco.

Nell'arte *egea* la colonna va ingrossando verso l'alto (SPRINGER, *St. dell'A.*, 2a ediz., pag. 95); nella *greca e romana* si va invece rastremando; nella *romanica e gotica* il fusto è perfettamente cilindrico o diviene prismatico (*Revue de l'art chrét.*, 1895, pag. 285). Rare le eccezioni. Il fusto della colonna dorica è raramente un cono esatto, ma presenta una leggera convessità, detta galba, più sensibile forse nell'epoca *arcaica*. Il diametro decresce dal basso in alto, irregolarmente, in proporzioni minori nella ionica; mentre per entrambi, come per la corinzia, si accentua nell'età *romana*, specialmente nella *decadenza*, come in una gonfiatura *(entasis)*. A quest'epoca,

il diametro, invece di diminuire progressivamente dal basso all'alto, s'ingrandisce fino ad arrivare ad un *maximum* di un terzo dell'altezza, per poi diminuire (CHOISY, I, 313, 352, 547).

La colonna tortile, quella cioè il cui fusto sale a spira o tortiglioni, fu conosciuta in oriente per l'arte minuta, e introdotta più largamente nell'età *micenea;* viene ripudiata dall'arte *classica greca.* Ricomparisce nell'*alessandrina* nell'arte minuta e nell'arte *romana classica*, negli avorî e nei sarcofagi (sec. II d. C.), come nella cristiana, anche per uso di altari. L'esempio più antico di colonne tortili di grandi dimensioni è quello della colonna, detta di Salomone, in S. Pietro in Vaticano, che attribuiscono al sec. IV e appartiene forse a quelle, dette *vitineae*, di cui si parla nel *Lib. Pontific.* in Silvestro (DUCHESNE, I, pag. 176). Le altre colonne tortili, parimente in S. Pietro, sarebbero del sec. XIII (CHAPOT, *La colonne torse et le décore en hélice dans l'art antique*, Paris, 1907; MAUCERI, *Le colonne tortili così dette del tempio di Salomone* (in « Arte » di A. Venturi, 1898, pag. 382). Nota però che fin dai tempi di Gregorio III (731-741), furono messe in S. Pietro almeno altre 6 colonne *volutiles, ante confessionem iuxta alias antiquas filopares* (DUCHESNE, *Lib. Pont.*, I, 417). L'uso di essa in grandi dimensioni prende piede nell'età barocca.

La colonna dorica, ionica e corinzia, come in Egitto ed in Oriente è scanalata; nell'età *romana*, le scanalature o strie sono nella parte inferiore riempite, come di bacchette o cannelli (CHOISY, I, 547, 313, 352, 312). La colonna invece romanica e la gotica è liscia, talora decorata. Le strie sono verticali e parallele, terminanti in un arco di circolo o in una curva ellittica; nel dorico comunemente tangenti fra loro; nello ionico invece divise da un listello. Il loro numero nel dorico oscilla tra i 16, 20, 24 nel periodo *arcaico*, con prevalenza però del 20, il quale numero, dopo il sec. V a. C., è adottato generalmente. Nello ionico sono di 24 nel V sec. a. C.; di 20 nel IV a. C. Le strie a spira sono adoperate nell'arte minuta (avorî, sarcofagi) press'a poco come le colonne tortili, di cui si è parlato di sopra. Nell'*arte dei marmorari romani* dei sec. XII, XIII si trovano riempite di musaico in pietra e in smalto.

Il fusto della colonna dorica nell'età *arcaica* è monolitico, poi è formato di 4 o 5 tamburi. La ionica invece è generalmente monolitica; la romanica, ora monolitica, ora suddivisa a tamburi (*Revue de l'art chrét.*, 1895, pag. 285).

La colonna, come il pilastro nell'arte *romanica* e poi nella *gotica*, viene spesso suddivisa in altre piccole colonne, formanti come un fascio, che seguono le andature delle nervature della vôlta, e ne formano il prolungamento; le quali, nel periodo più antico dell'arte *gotica*, si fermano al capitello o sono interrotte da esso, e nel più recente continuano, sopprimendo qualsiasi capitello o cornice, fino a terra.

Riguardo alla *proporzione*, la colonna dorica è bassa e tozza, dalle sue origini fino al sec. VI a. C.; nel V si sveltisce, fino a cadere quasi nell'esagerazione nell'epoca macedone e romana (CHOISY, II, 351; I, 307, 351).

La mancanza della base caratterizza l'ordine dorico più antico innanzi all'epoca *macedone* (CHOISY, I, 311). Rare le eccezioni. La base *romanica* fino al sec. XII somiglia all'attica, ed è ornata di forme animali, specialmente in Italia, o anche di foglie o teste umane (in Lombardia). Tale uso comparisce in Francia nel sec. XI (*Revue de l'art chrét.*, 1895, pag. 287, 290).

96. — Il cosidetto tempio della Concordia a Girgenti.

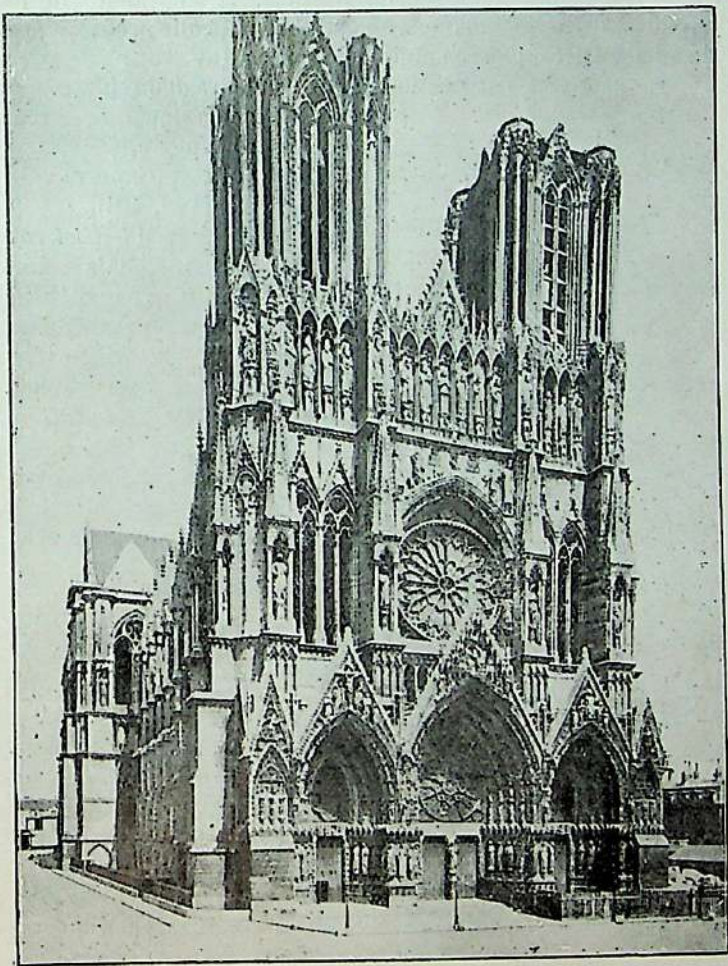
Il piedistallo della colonna è di origine *romana*, come il cornicione a modiglioni (CHOISY, I, 559, 553).

Il *pilastro*, già in uso in costruzioni romane antiche, apparisce, ma in Roma e in Italia assai raramente, in luogo delle colonne, a dividere le navi della basilica, fino dalla 1ª metà del sec. IV. Così la basilica *apostolorum* sull'Appia, poi detta S. Sebastiano, anteriore al 357, e più tardi S. Vitale *(titulus Vestinae)* sec. V; a Nola la basilica di S. Felice anteriore a S. Paolino che la rifece verso l'a. 403 (S. PAOLO, *Ep.* 31, ediz. Hartel, I, pag. 261). In Africa invece sono assai comuni (« Atti del II Congresso Internaz. d'arch. ant. », Roma, 1902, pag. 218).

Parti esterne: 1° *Forma generale dell'edificio.* Torna qui opportuna l'osservazione già fatta; che non sempre appartengono allo stesso stile l'interno e l'esterno di un edificio cristiano. Ora è da aggiungere che le parti esterne non sempre corrispondono alla pianta dell'interno. Gli edifici, p. es., di epoca tarda romana o costruiti nelle più lontane regioni dell'impero si sviluppano con forme diverse dall'interno all'esterno. Se per un rarissimo caso si incontra un edificio ottagono al di fuori, sarà esso rotondo allo interno, se ottagono al di dentro, sarà di fuori quadrato (SUPINO, *Gli albori dell'arte fiorentina*, pag. 18).

97. — Il Duomo di Modena. *(Alinari).*

2° *Facciata.* Nei templi greci la più antica è quella del tempio ἐν παραστάσιν, *in antis*, formata con due ante e due colonne, poi l'esastila (fig. 96), l'ottastila, ecc. Nello stile *greco-romano* e *basilicale*, la facciata è il semplice risultato della costruzione generale dell'edificio. La parte centrale più alta, il cui timpano è la conseguenza del tetto a due spioventi; le due laterali a tetto, che continuano inferiormente la pendenza del tetto centrale. Nella *romanica* non mancano esempi, in cui la facciata non corrisponda all' interna struttura; nella *gotica* si fanno ancora più numerosi; finchè nella *barocca* la facciata è indipendente da essa; è una scena decorativa, che nasconde la costruzione interna dell'edificio; onde da essa non si può comprendere, se l'interno sarà ad una o tre navi, se uguali o no in altezza. Le arcatelle, che dividono la facciata in una o più zone (fig. 97), o giranti pensili sul cornicione, nel timpano e nei fianchi, contraddistinguono la facciata *romanica;* l'ogiva, le guglie, i pinnacoli la *gotica* (fig. 98); la linea retta e la curva, ora intera, ora spezzata in altri piccoli membri, la *barocca* (fig. 99). Le arcatelle, *accavalcate l'una dentro l'altra*, sono d'invenzione anglonormanna, e non compaiono prima dell'ultimo quarto del sec. XI.

Il *nartece*, specie di vestibolo o di portico innanzi alla chiesa (per alcuni il nartece è anche la parte inferiore della chiesa separata con tende o cancelli dal resto), si trova nelle chiese basilicali *romane*, *bizantine* e *abbaziali romaniche;* nelle *gotiche francesi*

98. — Cattedrale di Reims.

diviene una reminiscenza od un'eccezione, dopo il secolo XIII (CHOISY, 2, 238, 495).

3° L'*atrio* quadrato, che precede la facciata principale, è una caratteristica dello stile *basilicale* fino circa al sec. XI; nell'età romanica si trasforma in *chiostro* nelle chiese monastiche, e viene collocato sopra un fianco della chiesa.

4° Il *portico* innanzi alla chiesa sostituì l'atrio, e in Roma si trova edificato di sana pianta fino al sec. XIII inoltrato. Nel XV e nel XVI sec. in Roma non si hanno che ricostruzioni.

5° Il *protiro* sporgente si trova tanto innanzi all'atrio, come innanzi al semplice portico della basilica. È continuato in parte nelle chiese dell'età romanica e sostituito poi colle profonde strombature della porta, sia romanica che gotica (fig. 98).

6° Il *sacrario* o sagrestia, come dipendenza della chiesa, manca generalmente nelle chiese romaniche, ed è raro nelle gotiche (CHOISY, vol. II, pag. 239, 496).

99. — Roma. S. Carlo alle 4 fontane.

7° Il *battistero* nell'arte *basilicale romana* e *bizantina* è quasi sempre staccato dalla chiesa e forma un edificio a sè, generalmente rotondo.

8° I *fianchi delle chiese basilicali* sono lisci, quelli delle chiese *romaniche* e soprattutto *gotiche* si popolano di archi rampanti, di lesene, di contrafforti, di pinnacoli, di guglie. Tale diversità si deve alla varia costruzione organica dell'interno, o all'avere il soffitto piano, o a vôlta.

I *campanili*, che compariscono circa il sec. IX, nell'arte *romanica* in Italia sono generalmente separati dalla chiesa; nell'arte *romanica* e *gotica francese* fanno invece parte integrante della chiesa, due ai lati della facciata principale, e due all'estremità della nave orizzontale di crocera, e talora uno nel mezzo. Furono generalmente di forma quadrata nell'età romanica (CHOISY, 2, 237, 492).

B) Per l'analisi delle *forme di convenienza* prenderemo invece in esame gli edifici, sia sacri che civili, considerandoli prima nel loro *aspetto generale* e poi nella *forma e disposizione della pianta*.

Un edificio, in cui predomini la linea *orizzontale*, appartiene generalmente all'architettura classica o del rinascimento, che ne è

un'imitazione; se invece la *verticale*, all'età gotica. Il tempio romanico è generalmente massiccio, basso, oscuro; il gotico leggero, alto, con finestre strette e lunghissime.

Un *castello* con torri (fig. 100), e mura merlate circondate di fosse con ponte levatoio e porta saracinesca è generalmente opera del basso medievo; alquanto più recente è il *palazzo comunale* merlato, senza ponti e fossati (fig. 101). Segue il *palazzo baronale* con merli, e costruzioni a pietre quadrate rozze e scabre. Nel rinascimento sorge il *palazzo signorile* e *principesco*, generalmente senza apparenze di difesa e adorno di parti architettoniche. Nel

100. — Castel del Monte presso Andria.

primo periodo (1ª metà del sec. XV) la facciata, a grosse pietre, ha uno zoccolo a forma di banco, il tetto è molto sporgente o termina in un timido cornicione. Nessuna divisione, salvo delle fasce, più o meno modanate, al livello dell'appoggio delle finestre. Queste nel pianterreno sono rettangolari, strette, coll'inferriata; negli altri due sono bifore sormontate da un arco. Tipo di questa forma il palazzo Strozzi a Firenze (fig. 59). Nel 2° periodo (2ª metà del sec. XV), mentre a Roma continua il palazzo fortezza, ma più apparente che reale (fig. 102), a Firenze invece appariscono sulla facciata degli ordini di pilastri sovrapposti, p. es. nel palazzo Rucellai (fig. 58), che dividono i piani; a Venezia, con ordini di colonne. Nel 3° periodo (epoca di Bramante m. 1514) i pilastri s'aggruppano; uno stilobate

divide un piano dall'altro; le bugne digradano di altezza dal basso all'alto, p. es. il palazzo della Cancelleria e quello Giraud a Roma. Nel 4° periodo (epoca del Peruzzi e del Sangallo) sparisce l'uso degli ordini in facciata; p. es. palazzi Farnese, Massimo e la Farnesina. Nel 5° (epoca del Palladio e di Michelangelo) ritorna l'ornamento architettonico, anche in un solo ordine gigantesco, che abbraccia tutta l'altezza dell'edificio, p. es. a Vicenza, la sala Bernarda, il palazzo Valmarana, la biblioteca del Seminario; ed a Roma il palazzo del Campidoglio, la decorazione esterna di S. Pietro.

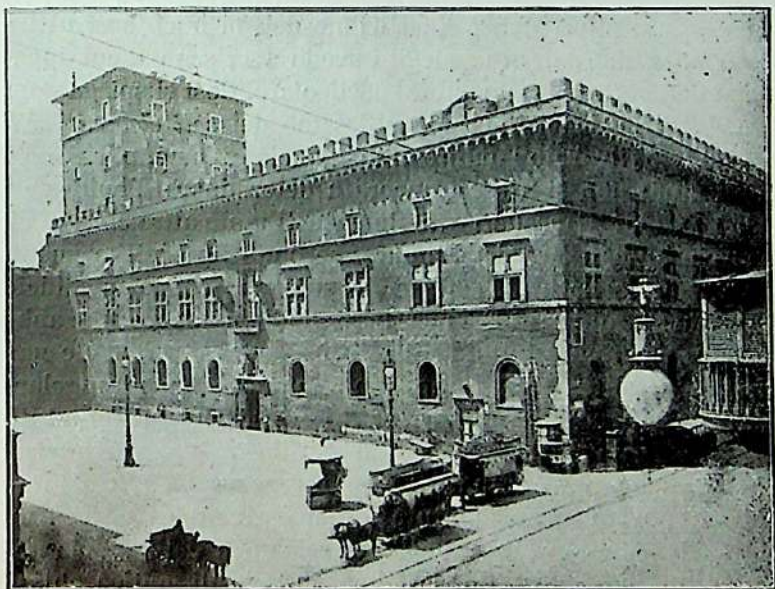
101. — Firenze. Il palazzo della Signoria.

Anche la *forma* e *disposizione* stessa della *pianta* di un edificio può servire di criterio cronologico. S'immagini, p. es., che, in uno scavo, vengano fuori delle fondamenta che presentino la usata forma di una casa romana o di un teatro greco, o di un'abside molto prolungata con apertura per cappelle. Tali forme basteranno per determinare un tal periodo di tempo, dentro del quale fu dovuto fabbricare quell'edificio. La relativa strettezza della pianta della cella del tempio greco; a rispetto dell'ampiezza dei portici, che l'attorniano, è una caratteristica dell'età arcaica di quell'arte (vi sec. a. C.). Nel v sec. la cella ingrandisce e s'allunga a spese del portico (Choisy, op. cit., I, pag. 425 e seg.).

Nell'arte bizantina la pianta delle chiese a croce greca non risale oltre il secolo vi, ed è quindi posteriore alla pianta basilicale (Diehl, op. cit., pag. 410).

C) Forme di espressione. È raro che da queste si possa trarre un indizio cronologico.

I capitelli di ordini classici sono stati adoperati indifferentemente per qualunque genere di edifici; così dicasi degli ornamenti dei

fregi, degli archi, delle porte, delle finestre. Anzi accadde talora di trovare, p. es. in edifici sacri, soggetti alieni dal loro carattere, o sieno mitologici tratti da costruzioni classiche profane, o di genere, o anche caricature. Tuttavia si può dare il caso, che esse possano servire allo scopo predetto. Una chiesa, p. es., in cui tutta, o quasi, la decorazione scultoria, sia interna, specialmente nei capitelli, come esterna della facciata, rispecchia il carattere del tempio con rappresentazioni storiche, tratte dal nuovo e vecchio Testamento, dalle vite della Vergine e dei Santi, e simboliche, prese specialmente

102. — Roma. Il palazzo di Venezia.

dagli animali naturali e fantastici, dovrà dirsi dell'età romanica o della gotica; dell'età bizantina invece, se rifulgono d'oro le pareti e le absidi storiate in musaico.

IV. — Ricerca dell'autore di un'opera architettonica.

Si è tentato innanzi di indicare il metodo per la ricerca dell'autore di una scultura o pittura. E avvertimmo che la maggior copia degli elementi caratteristici individuali rende più facile la ricerca dell'autore di un quadro in pittura, che di un bassorilievo o di una statua. In un'opera architettonica tali elementi sono anche più scarsi che in una scultura. Manca

infatti molto spesso un sufficiente materiale di confronto, perchè le opere architettoniche, e per la loro mole e per il tempo e la spesa, che esigono, non possono edificarsi in tal numero da un architetto quante statue può fare uno scultore e, meglio anche, quanti quadri un pittore. Per la natura poi dell'opera stessa e per essere eseguita da altri, difetta quella maniera di lavorare, tutta propria dell'artista, che è un'elemento sì prezioso di confronto per una pittura. Non resta quindi che l'esame delle modanature, delle sagome, degli elementi decorativi, della ripartizione dei membri costruttivi: cose tutte che potranno meglio svelarci la scuola, cui appartiene l'opera, che il suo autore particolare. Così si spiega come accada rarissimamente che, coll'esame dei *soli elementi stilistici*, si sia ritrovato l'autore di un edificio, e come, p. es., dopo tanti studî non si riesca ancora a determinare l'autore del palazzo della Cancelleria in Roma e di tante altre chiese. Più agevole quindi sarà determinare, secondo i predetti elementi, l'età approssimativa, a cui per lo stile appartiene un edificio. Una chiesa antica in Francia, priva dell'ambulacro, che abbia la nave centrale a tetto, l'intravatura della crocera delle navi rialzata a lanterna, il campanile a piramide quadrangolare, cogli abbaini a mezz'altezza, gli archi esclusivamente a tutto sesto, le gallerie di servizio al livello dell'appoggio delle finestre della nave grande, i capitelli generalmente a forma cubica, povera la modanatura e scarsi gli ornati geometrici, potrà dirsi che appartiene all'arte romanica della scuola normanna del secolo XII [1]. Così una facciata di antica chiesa, in Toscana, formata di una serie di gallerie di archetti, sovrapponentisi le une sulle altre, indicherà una scuola speciale dell'arte romanica.

V. — Gli ornamenti.

Come di un'opera architettonica, così di una puramente ornamentale, non si potrà generalmente ritrovare che l'età, e qualche volta, la scuola, perchè in essa, anche più che in un edificio, difettano gli elementi caratteristici individuali.

[1] Intorno ai caratteri delle varie scuole architettoniche vedi CHOISY, op. cit., 1, 241, 501, 699. Per la loro diffusione fuori del paese di origine, le loro relazioni e i reciproci influssi vedi HAMANN R., *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter*, Marburg a. Lahn, Kunstgeschichtes Seminar, 1923.

Le molte opere speciali di stilistica ornamentale ([1]) ci permettono di darne degli esempi, per tutti i diversi generi, in cui essa si può dividere.

1° **Ornamentazione geometrica.** — *a) Arte antica.* — Il disegno *geometrico* è il più antico presso tutti i popoli, onde un vaso antico, con soli disegni geometrici, è anteriore ad un altro a figure vegetali, animali od umane. Nel disegno stesso la linea curva predomina nell'arte egea, la retta nella dorica, la mistilinea nell'attica. Di qui quella, che il Pottier chiama argutamente la gerarchia dei generi, secondo la quale, col progredire dell'arte, il disegno d'un oggetto più difficile viene occupando, nel vaso, il posto più in vista. Nei vasi a figure nere del secolo VI a. C. predomina la linea retta, e così pare fosse nella grande pittura. Nel V secolo v'è come l'accordo tra l'una e l'altra ([2]).

b) Arte romana medioevale. — La linea sinuosa sembra caratterizzare i lavori ornamentali dell'epoca di Costantino: essa avvolge il fusto delle colonne, orna la fronte dei sarcofagi ed apparisce sui plutei e nei trafori diversamente combinata e persino nelle eleganti filettature dei caratteri filocaliani. Tale preferenza dura nel V e nel VI secolo. In questo, gli ornati non hanno spigoli vivi, nettamente distaccati dal fondo, ma assumono un aspetto languido e come sfumato nei contorni ([3]). Nel VII secolo l'ornamento, oltre che languido, monotono, è piatto, appena ravvivato da solchi paralleli; e si mostra una ricerca singolare per le intrecciature. Nell'VIII secolo il

([1]) Boito C., *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico*, 303 tavole, Milano, 1881. Gusman P., *L'Art décoratif de Rome de la fin de la République au IV siècle*, Paris, Ch. Eggimann, 1909. Selvatico P., *Sull'importanza dello studio degli ornamenti* (in *Scritti d'arte*, Firenze, 1859). Mazzanti F., *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi* (in « Arch. storico dell'arte », 1896). R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal VI al X secolo*, Venezia, 1889. Giovannoni, *Opere dei Vassalletti Marmorari* (in « Arte » di A. Venturi, 1908). Riegl A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1897. Reynard O. e G. Duplessis, *Ornéments des Anciens Maîtres du XV au XVIII siècle*, Paris, A. Léry, 220 tavole. Melani, *Arte decorativa*, Milano, Hoepli, 1908.

([2]) Op. cit., I, pag. 23, 250, 1074.

([3]) Caratteristici, p. es., di questo secolo sono i plutei marmorei incorniciati e suddivisi da riquadrature a taglio triangolare, che nei centri portano dischi cruciferi in basso rilievo; quali sono stati trovati in Roma nella Chiesa di S. Cecilia, S. Clemente e S. Agata dei Goti (Giovenale, in « Cosmos », 1902, pag. 649).

nastro degl'intrecci è rigirato in se stesso a modo di cappiola. La composizione è più larga o grandiosa, senza gigli e rosoncini. Nel IX secolo migliora l'arte, tanto nel disegno quanto nell'esecuzione. Ai motivi precedenti si aggiungono larghe fasce, ornate di treccette, disposte a guisa di cassettoni, ora quadrangolari, ora circolari, arricchiti di grappoli, foglie di viti e altre fantasie. I paliotti ed i ciborî si adornano di eleganti caulicoli simmetricamente disposti. Nel X invece l'arte si arresta e risale alla produzione del secolo VIII. Nell'XI l'ornato esce gradatamente dalle forme stilizzate dei secoli precedenti, per muoversi più sciolto e libero; appariscono ovoli rovesci, fusarole, animali (1). Alla fine del secolo predetto e ai principî del XII risale l'ornato geometrico cosmatesco, formato, il più antico, con porfido, basalto, serpentino, rosso antico e giallo, e poi anche con smalto (2). Il disegno geometrico preferito dai *Cosmati* nei pavimenti è quello di filari di rombi porfirei, alternati con altri di musaico, divisi in nove rombi, quattro dei quali sono divisi alla loro volta in quattro triangoli; a due a due distinti da marmi diversi (3).

2° **Ornamentazione vegetale.** — *a)* Nella ceramica greca, la palmetta, stilizzata nei vasi a figure nere, subisce variazioni in quelli a figure rosse. Dapprima in questi conserva il suo colore, poi diviene rossa anch'essa, ma si modifica nel disegno, e viene alternata a grossi mazzi di *lotus*, e si sdoppia in due collocate obliquamente od orizzontalmente, o accoppiata con ghirlande d'edera. Nella seconda metà del sec. V predomina invece la ghirlanda di lauro, collocata intorno all'orifizio del vaso (4). La più interessante caratteristica della ceramografia apula si palesa nei ricchi viticci, a fogliami e fiori (5).

b) Nell'arte bizantina più antica (V, VI secolo) l'ornamentazione, al contrario della greca e romana, s'appiattisce. Il rilievo o è nullo o è grandemente ridotto. Il molle acanto romano perde il rilievo, le sue numerose e fine nervature; le foglie, più larghe, sono tagliate da un contorno più secco. Nei membri architettonici viene allineato in una serie di foglie diritte, di cui la punta non si ripiega all'esterno. Nel V secolo

(1) Mazzanti, in « Archivio storico dell'arte » 1896, pag. 173 e seg. Vedi anche De Caumont, *Abécédaire*, ecc., pag. 19 e seg., pag. 144 e seg.

(2) V. sopra pag. 211.

(3) Venturi, *St. dell'arte*, 3, 896.

(4) Pottier, *Catalogue*, 871.

(5) V. Macchioro, in « Memorie della R. Accad. dei Lincei, 1910, pag. 291.

la transenna a traforo dell'età precedente diviene piena, ed è ornata spesso di una stella a sei spicchi iscritta in un circolo, fra due croci allungate, alla quale la legano i capi di un nastro sinuoso (1). Nel secolo x, dopo l'ornamentazione animale, ritorna l'acanto del v-vi secolo, ma si sviluppano sopra tutto dei motivi geometrici.

c) Nell'arte gotica (secolo xiii), specialmente francese, avviene un grande cangiamento nell'ornamentazione architettonica. Invece della flora orientale gli artisti cominciano ad ispirarsi alla flora indigena, e nascono motivi d'un'eleganza e freschezza singolari. Il De Caumont ha dato un quadro approssimativo delle piante, prese a modello dagli artisti gotici, per ornare le facciate e l'interno delle chiese. Tale ornamentazione dura, di poco modificata, nel sec. xiv. Non così nel sec. xv (2).

d) Nell'arte italiana del secolo xv e del xvi ritornano i motivi classici, e l'ornamento geometrico e il vegetale viene spesso associato all'animale, e vien detto arabesco, e se v'è anche la figura umana, sono detti grotteschi. Un ornamento di frutti (encarpi) con uccelli, fortemente rilevato, da ricordare quelli dei Della Robbia, è uno dei distintivi della scuola pittorica padovana del xv secolo (3).

3° **Ornamentazione con figure animali.** — *a)* L'ornamentazione con figure animali nella ceramica greca è generalmente posteriore alla pura geometrica.

b) Arte bizantina e romanica. — Nel vi secolo apparisce l'ornamentazione animale, che in Italia si diffonde nell'viii e ix secolo (4).

Gli animali, che figurano nelle pitture cimiteriali cristiane, non servono, salvo eccezioni, ad ornato, ma a scopo simbolico. Anche nell'età romanica adempiono spesso questo secondo ufficio; ma in essa rappresentano di consueto virtù o vizî, mentre nell'arte cimiteriale simboleggiano soggetti religiosi.

4° **Ornamentazione con figure umane.** — *a) Nell'arte antica* (secolo vi a. C.) apparisce la figura umana (uomo

(1) Michel, op. cit., I, 151, 152.

(2) Op. cit., pag. 406, 594, 693. Alla fine del xii sec. appare il meandro, la cui voluta somiglia a un germoglio avvolto nella felce; poi si imita la piantaggine e finalmente la vite. Bréhier, *Le chiese gotiche*, pag. 40.

(3) Michel, op. cit., III, 717.

(4) Michel, op. cit., I, pag. 152. Per l'ornamentazione nei pavimenti a musaico vedi Müntz E., *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, Paris, Leroux, 1887, pag. 36.

e donna) usata per sostegno invece della colonna. Così gli atlanti e le cariatidi nel tempio di Giove a Girgenti, le cariatidi del tesoro dei Sifni in Delfo e della loggetta dell'Eretteo dell'acropoli di Atene, il Sileno nel pluteo del teatro di Dioniso. L'ordine cariatide, come lo chiama lo Choisy, durò dal VI secolo fino all'epoca romana ([1]). La *ceramica classica*, in specie la *corinzia*, cominciò colla decorazione geometrica, che si prolungò fin quasi alla fine del secolo VIII a. C., in seguito vi si aggiunse la vegetale, poi l'animale, e in fine la figura umana, unita dapprima alle altre due, poi vi prevalse quasi esclusivamente ([2]).

b) Nell'arte romana la figura umana per ornamento dei capitelli è usata, almeno fin dalla prima epoca imperiale e più tardi, con maggior parsimonia, nella scultura romanica. Rara nella pittura medievale, torna in quella del rinascimento, in cui i putti figurano molto spesso nei fregi.

c) Nell'arte bizantina la decorazione policromatica, come le scene di caccia, di pesca, giuochi di putti nudi, di animali, si trovano negli edificî religiosi orientali ed occidentali del IV e V secolo ([3]). Nel secondo periodo, che va dal secolo X al XII, tale genere di decorazione è del tutto abbandonato.

La critica tecnica ([4]) si propone di ricercare se un'opera d'arte, che, secondo i criterî stilistici, dovrebbe aggiudicarsi ad una determinata età, appartenga di fatto o no ad essa. Tale giudizio interessa soprattutto chi la possiede, perchè evidentemente dipende da esso il maggior o minor valore non solo artistico, ma commerciale dell'opera stessa.

Due sono per la scultura e pittura i principali criterî di cui essa dispone per tale giudizio: l'esame, cioè, della *materia*, di cui l'opera è composta, e della *maniera puramente meccanica* secondo la quale fu lavorata.

Per l'esame della materia basterà talora la semplice ispezione della medesima; se, per es., la statua è in pietra tenera o marmo, se la pittura eseguita su tavola, su tela, su metallo. Già nella tecnica si è veduto che non tutte le materie furono

(1) Op. cit., I, 377.

(2) Pottier, *Catalogue*, ecc., I, pagine 435-436.

(3) Diehl, op. cit., pag. 5; Michel, op. cit., I, 175, 156, 202.

(4) Avverti che il nome di tecnica è qui preso nel senso più ristretto della parola, cioè in quanto significa un lavoro puramente materiale, come il dipingere ad olio, a tempera, l'intarsiare il marmo, il legno, il lavorare in argilla o in metallo ed è diversa dalla maniera, p. es., che ha il pittore nel dipingere.

adoperate nel medesimo tempo; che, per es., nella scultura attica la pietra tenera precede il marmo; che l'uso della sola tela nella pittura italiana risale tra la fine del secolo XV e il principiare del XVI (1); onde talvolta sarà sufficiente tale criterio a stabilire almeno il termine, oltre il quale la data opera non fu potuta lavorare. Tal altra converrà ricorrere all'analisi scientifica degli elementi stessi di cui si compone la materia o della sua qualità. Recentemente dalla qualità del marmo, che è il lunense, di cui è fatta la statua di Augusto, ritrovata nel sottosuolo della via Labicana in Roma, si ribattè giustamente l'opinione di chi, appunto da tal genere di marmo, pretendeva che la statua non potesse essere stata lavorata se non nella seconda metà del secolo II d. C., epoca in cui si sarebbe cominciato a Roma a lavorare tale sorta di marmo. Ma a torto, perchè, oltre la notizia di Plinio (*H. N.*, 36, 48) che il marmo lunense fu adoperato dai Romani almeno fin dai tempi di Mamurra, cioè verso il 48 a. C., non si pensò che l'*Ara Pacis*, fatta certamente ai tempi di Augusto, è appunto in tal marmo, e però nulla osta perchè l'Augusto di via Labicana non possa risalire al primo secolo (2). Al medesimo modo una pittura, in cui l'impasto dei colori è fatto coll'olio, non potrà risalire oltre la fine del secolo XV (3).

Come si vede, questo primo criterio poggia sopra argomenti di fatti o sulla natura stessa della cosa, onde potrà dare talora assoluta certezza. L'altro invece, che riguarda la maniera meccanica del lavoro, si fonda sul principio stesso di somiglianza della critica stilistica, e però avrà quel valore medesimo che si è di sopra accennato (4). Tale indagine dovrà estendersi su tutte le più minute particolarità del lavoro, sul modo come il materiale è stato tagliato, posato, incastrato e congiunto, e talora perfino sulla qualità degli istrumenti adoperati (5). Esige dunque nel critico una conoscenza estesissima di tutti i metodi di lavoro, di tutte le diverse tecniche che si sono succedute attraverso i tempi. Delle principali fra esse si è data notizia negli elementi di tecnica, annotandone, per quanto era

(1) V. pag. 197.
(2) V. anche «Bollettino d'arte» del Ministero della pubbl. istr., 1910, a proposito delle qualità del marmo della celebre Fanciulla di Anzio.
(3) Vedi sopra pag. 203.
(4) Vedi sopra pag. 231-232.
(5) Vedi appresso pag. 318.

possibile, il tempo in cui cominciarono, onde ad essi si dovrà ricorrere, o anche a trattati speciali che ivi sono stati indicati. Non rimane quindi se non di accennare a qualche criterio speciale, che non potè in quelli trovar luogo.

1° **Scultura.** — Nella *scultura greca* le più antiche stele funebri sono lavorate a bassissimo rilievo, che viene indi crescendo tanto, che, dopo la metà del secolo IV a. C., si trovano figure che differiscono di poco da statue a tutto tondo [1]. E in genere nell'arte classica si può dire che il rilievo piatto indica un lavoro più antico. L'uso di terminare in stucco alcune parti della statua in marmo, come i capelli e la barba, è un'abitudine familiare dell'arte ellenistica in Egitto; pochi esempî ne dà l'arte romana [2].

L'abuso del trapano in una *scultura romana*, specialmente ornamentale, che si rileva dalla forma regolarmente circolare dell'incavo, indica un'età assai decadente della medesima. Parimente il rilievo più alto nei sarcofagi romani ci rimanda al terzo secolo d. C., mentre è più basso in quelli anteriori al tempo degli Antonini [3].

Per riconoscere se una statua antica in marmo derivi da un originale in marmo od in bronzo, sono da osservare le seguenti particolarità. Se i capelli sono finemente intagliati, se le arcate sopracigliari sono sottili e taglienti, se le palpebre hanno margini aguzzi e le labbra sono circondate come da cordoncini fini e sporgenti, e il labbro inferiore sia diviso nel mezzo da un secco taglietto verticale, l'originale, da cui ha copiato l'artista, molto probabilmente doveva essere in bronzo, poichè tali particolari sono proprî di questo lavoro [4].

2° **Pittura.** — Per determinare l'età di una *pittura* potrà servire talora l'esaminare se sia affresco o no. I criterî, che per riconoscerlo si sogliono dare, sono i seguenti:

a) Se i contorni delle figure e degli ornati mostrino un piccolo solco. Questo infatti non può ritrovarsi, se non supponendo che, quando fu eseguito almeno il disegno, la calce doveva essere fresca [5].

(1) Conze, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, 1890-1897.

(2) « Ausonia », 1909, pag. 115.

(3) Springer, op. cit., 2ª edizione, pag. 490.

(4) « Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma », 1892, pag. 315.

(5) Tali solchi si osservano, p. es., nella vôlta della cripta di S. Gennaro nel cimitero di Pretestato sulla via Appia.

b) Se nella parete appariscano nell'intonaco quelle commettiture, che è necessario si rinvengano come segno del tempo diverso, in cui è stato eseguito.

c) Se, bagnando la pittura con acido idroclorico diluito, mostri di non riceverne danno collo scolorarsi delle tinte, a meno che non si tratti delle parti ritoccate a secco.

d) Se è priva di quella lucentezza nei colori, che mostra una pittura ad olio.

Altri indizî, come quello della scrostatura, non sono sicuri.

Un altro criterio, che talora può adoperarsi nelle pitture antiche, è la stratificazione dei diversi intonachi sovrapposti gli uni agli altri. In molti edifici sacri, volendosi rinnovare le pitture, o perchè malandate, o per cambiamento del soggetto rappresentato, non si soleva in antico distruggere la pittura, ma si copriva di una tinta uniforme, sopra della quale si eseguiva il nuovo soggetto. In alcune antiche chiese, come a S. Maria Antiqua, a S. Maria in via Lata, si sono rinvenuti due, tre e più strati di pitture sovrapposte. È chiaro che il più basso è il più antico, e che, ove si possa stabilire l'età delle pitture superiori, si avrà un termine *post quem non* per il primo strato.

3° **Architettura.** — Per l'esame tecnico di un edificio [1] allo scopo di determinarne l'età, investigando se esso è *primitivo,* cioè quello stesso cui accennano i documenti storici, o è stato *ricostruito, restaurato, ampliato, ristretto* o *modificato*, converrà interrogare il monumento stesso. Ed esso, quando sia abilmente esaminato, forse meglio che una pittura o scultura potrà soddisfare alle nostre ricerche.

a) **Il sottosuolo.** — E la prima domanda dovrà rivolgersi al suo *sottosuolo*, esaminandone per mezzo di scavi, scientificamente ordinati [2], sia le fondamenta, come la zona che lo circonda. Da un tale esame si rilevò, per es., alcuni anni fa

[1] Naturalmente esso non potrà essere che antico, e sarebbe per lo meno inutile istituirlo per uno moderno. Ma quando anche questo, col fuggire dei tempi, invecchierà, resterà forse ai futuri critici più agevole, che ora a noi per gli antichi, il ritrovarne il tempo: tante sono oggi le novità, che in genere di costruzione vengono adoperate e che forniranno un giorno preziosi dati cronologici.

[2] Per avere un'idea dell'ordinamento scientifico di uno scavo, vedi quello che immagina C. WALDSTEIN per il dissotterramento della città di Ercolano; sebbene sia un poco troppo minuzioso e al caso nostro s'attagli in proporzioni molto minori. (*Ercolano nel passato, nel presente e nell'avvenire*. Versione di A. C., Torino, 1910).

che il Pantheon di Agrippa in Roma, quale ora si vede, poggia sopra un altro edificio rettangolare [1]; e poichè l'edificio rotondo è ricostruzione dei tempi di Adriano, come tra poco si dirà, si dovrà concludere con grandissima probabilità che il primitivo edificio di Agrippa aveva un'altra pianta. E gli scavi praticati in Firenze, nel sottosuolo del Battistero di S. Giovanni, dimostrarono chiaramente che esso non è un edificio del secolo IV, come molti sostenevano, perchè si trovarono sotto di esso le fondamenta di case romane del sec. V e molte monete del basso impero [2].

b) **La qualità del materiale,** con cui è costruito l'edificio, darà un qualche buon risultato, giacchè non tutti i materiali furono adoperati contemporaneamente. A Roma, per es., l'uso del tufo o del travertino ha preceduto di parecchi secoli quello del marmo; e sarebbe quindi un errore attribuire un edificio marmoreo ai primi secoli della repubblica, e molto più al periodo regio, o anche, a meno che non fosse costruito di marmi raccogliticci, al basso medioevo, quando la mancanza dei mezzi pecuniarî, come quelli di comunicazione, non poteva permettere un tal lusso. L'uso invece dei laterizi in Roma ci porta agli ultimi tempi della repubblica o al periodo imperiale; la qualità dell'argilla, il modo di cottura, il colore, lo spessore [3], potranno aggiungere indizî anche più precisi [4]. Ove poi tale genere di materiali avesse i bolli delle fabbriche e le date consolari, come si usò dalla prima metà del sec. I d. C. [5], si potrebbe stabilire subito la data, oltre la quale tale edi-

(1) « Bull. della Comm. arch. com. di Roma », 1892; LUCA BELTRAMI, *Il Pantheon*, Milano, 1898. CEDANNE G., *Le Panthéon*, etc. (in *Études sur l'histoire de l'art*, 1900).

(2) SUPINO, *Gli albori dell'arte fiorentina*, ecc., Firenze, Alinari, 1906, pag. 25.

(3) Si può vedere con qualche utilità a tale proposito: BELGRADI I., *De crassitie laterum quibus veteres utebantur* (in « Symbolae litterariae » del GORI, Decade I, vol. IV); PARKER J. E., *De variis structurae generibus praelectio, in lat. versa a Carolo Ludovico Visconti*, Romae, 1868; BOISE VAN DEMAN E., *Methods of Determining the Date of Roman concrete Monuments* (in « American Journal of Archaeology», 1912); CAGNAT R. e CHAPOT V., *Manuel d'archéol. rom.*, Paris, 1917.

(4) Quanto migliore è la pasta e la cottura, e più basso lo spessore del mattone, tanto più la costruzione si avvicina all'età augustea, in cui tal genere di costruzione si mostra più perfetto.

(5) Anche nei marmi grezzi si usò, per un dato periodo dell'impero, l'apporvi dei marchi, che possono servire d'indizio cronologico. Vedi BRUZZA, *I marmi grezzi*, ecc., (in « Annali dell'Ist. di corr. archeolog. », 1870).

ficio non può risalire. Per un indizio più preciso, cioè a determinare esattamente la data di costruzione, è assolutamente necessario che il materiale, colla data consolare, si trovi impiegato *in tutte le principali parti* dell'edificio, in quelle cioè che evidentemente appartengono alla sua *primitiva* costruzione. Solo in tal caso si potrà dire che l'edificio appartiene all'età stessa press'a poco dei bolli; come, per es., si è potuto asserire della costruzione rotonda del Pantheon, in cui l'identica età trovata nei bolli, presi da tutte le parti dell'edificio, hanno dimostrato che essa non è quella di Agrippa, ma una ricostruzione dei tempi di Adriano.

Come per il materiale recante una data cronologica, così debbono farsi le stesse avvertenze per altri generi di materiali di antiche fabbriche, adoperate per edificî posteriori. Il servirsi delle ruine di edificî anteriori per materiale di costruzione fu usato anche dai Greci e dai Romani (1). Ma nell'evo cristiano, specialmente dei secoli tra il IV ed il VII, fu cosa comunissima, non solo per materiale di costruzione, ma anche per ornato. Molte chiese cristiane (2), in Roma specialmente, dove abbondavano tante costruzioni profane e templi, hanno colonne, capitelli, architravi, fregi, cornici, e persino le tegole, di fabbriche classiche romane (3). A primo aspetto sembrerebbe che da tale costume non si potesse ricavarne indizio alcuno cronologico. E pure, ove si avverta che esso è limitato tra il IV e il IX secolo, fino, cioè, che non si esaurì tale materiale, e che, a misura che si allontana dall'epoca classica, diviene sempre più *vario*,

(1) I fondamenti del Partenone di Pericle in Atene furono fatti in gran parte a spese di sculture arcaiche. Nelle ruine di edifici romani imperiali d'epoca tarda si vedono impiegati frammenti di marmi di antiche fabbriche.

(2) La chiesa di S. Michele, in Borgo di Pisa, fu, per attestazione dell'abate Bono, fatta con marmi antichi venuti anche da Roma (*Annales Camaldulenses*, vol. II, col. 124, A.). Quella di S. Miniato in Firenze ha nove capitelli romani di vario tipo e di varia origine (Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, ecc., pag. 82). S. Marco di Venezia è in parte costruito con frammenti di scultura, con colonne e ornamenti, venuti su navi venete dall'oriente (Selvatico, *Sull'architettura e scultura di Venezia*, 1847, pag. 35). Per le chiese di Ravenna V. « Ausonia », 1909, pag. 247. Le chiese di Francia fino al tempo di Carlo Magno si approfittarono di materiali di edifici romani (« Revue de l'art chrét. », 1895, pag. 293).

(3) Per Roma la cosa è così evidente per le basiliche ed altre chiese prima del mille, che non occorre citare esempi. Per le tegole vedi « Nuovo Bullett. d'arch. crist. », 1896, pag. 52 e seg.

frammentario e *scadente*, si potrà anche da esso dedurre la maggiore o minore antichità della chiesa a cui appartiene. Una chiesa, per es., dei sec. VI e VII mostrerà generalmente maggior ricchezza ed uguaglianza di lavoro nei marmi antichi, che non una dei sec. VIII e IX, quando questi scarseggiavano di più ed era più difficile di averli uguali di dimensioni e di lavoro (1).

Talora invece, ma è caso piuttosto raro, la forma e il posto indurrebbero a credere il materiale coevo almeno alla fondazione dell'edificio, ed invece è imitazione e sostituzione posteriore. Per es. i capitelli e le basi delle colonne della navata grande di S. Maria Maggiore in Roma, che si crederebbero antichi, sono invece sostituzioni fatte da Benedetto XIV, come risulta da un'iscrizione posta nel fondo della parete interna della medesima chiesa (2).

c) **Esame del sistema di costruzione.** — Il sistema di costruzione risulta: dal *modo di lavorare* il materiale; dalla *forma* di questo; dal *modo di congiungerlo;* dalla *maniera colla quale è fabbricato ciascun membro architettonico.*

1° *Il modo di lavorare* dipende dagli strumenti di lavoro, che non in tutti i tempi sono stati gli stessi. Se di un qualche strumento consti con certezza il tempo in cui fu cominciato ad adoperare, e si possa chiaramente, dalle tracce, riconoscerlo sul materiale, servirà a determinare il tempo oltre il quale l'edificio non può risalire (3). Ma è questo un indizio che capiterà di rado. Gli strumenti ordinarî, per es., del primo tempo del periodo romanico erano a taglio liscio, quello invece dei tagliatori di pietra, a partire dal XII secolo in Francia, era il mazzuolo dentato (4).

2° *Dalla forma del materiale*, cioè se rozzo, o tagliato a poliedri, a cubi, a parallelepipedi, e di quale misura. Da queste diverse forme e grandezze della pietra si distinguono i diversi *opus:* il poliedro megalitico, il quadrato, l'isodomo, ecc. Nella tecnica architettonica si è anche accennato ai tempi diversi, nei quali tali forme vennero adottate, onde non occorre qui di aggiungere altro.

(1) V. GIOVENALE (in « Cosmos », 1902, pag. 650).

(2) *Benedicto XIV Pont. Max. — Quod... columnis ad veram formam redactis, expolitis, nova capitula reposuerit, novas bases subiecerit.*

(3) Non è difficile di scorgere se la pietra o il marmo è stato segato, o rotto a colpi di mazza, o lavorato col trapano o collo scalpello.

(4) CHOISY, op. cit., vol. II, p. 261; vol. I, p. 32.

3° *Dal modo di congiungerlo.* — Se, per es., i massi sieno collocati per *semplice sovrapposizione* dell'uno sull'altro, il che indicherebbe un'età antichissima, o legati per *mezzo di perni di legno* (1), o di *metallo* (2), o in fine colla *calce*. Anche la qualità di questa e il diverso spessore, con cui è adoperata, può talora essere indizio cronologico (3).

4° *Dalla maniera colla quale è fabbricato ciascun membro architettonico.* — La fabbricazione, per es., della vôlta a massicciato, in modo da formare un solo masso, è proprio dell'età romana. Le nervature della vôlta *romana* sono incorporate nella stessa massicciata, e formano un monolite, nella *gotica* ne formano il sostegno e sporgono dalle vele, disegnandosi distinte. La riempitura degli spicchi, o delle vele di una vôlta a crociera, fu anche dai Romani fatta per mezzo di mattoni in piano, come si usò nella gotica e si usa ancor oggi. Ma, dove tale sistema serviva ai Romani per gittarvi sopra il massicciato della vôlta, nelle costruzioni *posteriori* si lasciò solo a sostenere i pesi. Di qui la leggerezza delle vôlte gotiche e moderne, che permettono di alleggerire i muri di sostegni, o di aprirvi delle grandi finestre.

5° *Dall'esame di tutto intero l'organismo architettonico.* — Un intero sistema di architettura non può nascere lì per lì, bell'e formato, come i pulcini dal guscio, perchè nessun artista, per quanto grande, fu, nè sarà mai, in grado d'inventare di sana pianta una nuova completa maniera di edificare. Ne seguirà che, ove in un edificio le forme costruttive appaiano non solo più rozze, ma più timide, e sieno ancora mescolate ad altre più vecchie, onde ne risulti fra loro come un compromesso, e l'organismo mostri di essere più nella via dello sviluppo, che in quella di un essere maturo e perfetto, converrà concludere che esso risale all'infanzia di quell'arte a cui appartiene. E però a ragione si è recentemente negato che il S. Ambrogio di Milano, il tipo più compiuto dell'architettura lombarda, possa appartenere al secolo IX, quando non era ancora nato il sostegno polistile lombardo, formato di pilastri sposati a

(1) I perni in legno, a coda di rondine nell'arte egiziana, appariscono appena all'epoca tebana, e sembrano ignoti quelli in metallo. Nel muro, che chiude il Foro di Augusto in Roma, furono trovati tra i massi dei perni di legno.

(2) P. es. nell'anfiteatro Flavio in Roma. I legamenti metallici, ignoti all'epoca romanica, sono invece usitati nella costruzione gotica.

(3) La differenza di questo spessore può anche servire a distinguere un edificio gotico da uno romanico. CHOISY, op. cit., vol. I, pag. 28; vol. II, pag. 261.

colonne, generatore, secondo il Rivoira, di tale nuovo genere d'architettura. E nell'esame delle forme sarà necessario istituire il confronto cogli altri organismi architettonici, che lo precederono, o gli furono sincroni, o che gli tennero appresso, a fine di assicurarsi che ciò, che si giudica elemento originale di tale organismo, non sia per avventura elemento originale di un altro organismo di età diversa [1].

Tale esame servirà non solo a stabilire l'età di un edificio, ma anche a riconoscere se esso risale tutt'intero al medesimo tempo, o ha subìto modificazioni e ricostruzioni [2]. La diversità, infatti, che presentino nei sopraddetti particolari le varie parti dell'edificio, dirà evidentemente che esso non si può attribuire per intero alla stessa epoca. A tale scopo gioverà anche attendere alle *irregolarità di pianta*, se ve ne sono, alla *riempitura*, *rottura* di archi, di finestre, di porte preesistenti, all'*altimetria* diversa che ha subìto il piano dell'edificio [3]. Ma è ciò cosa che salta sì facilmente agli occhi, che è appena mestieri di accennarvi.

Si attenda anche al *collegamento e raccordo*, che presentano i diversi muri, quando sono della stessa età. È naturale, specialmente negli angoli di un edificio, che i muri lavorati al medesimo tempo abbiano al medesimo livello i filari di mattoni o di pietre; che questi, negli angoli, siano tra loro concatenati, e che, ove la costruzione sia fatta con materiale nuovo e con una certa diligenza, in una medesima unità di misura, si conti press'a poco il medesimo numero di strati di pietre o di mattoni. Ove questo non si verifichi, e i due muri ad angolo non sieno concatenati, ma semplicemente giustaposti, si dovrà concludere, fino a prova in contrario [4], che quei due muri, o quelle due porzioni non sono contemporanee. Di questa

[1] Cattaneo, op. cit., pag. 192; Rivoira, op. cit., 2, pag. 186.

[2] Molte chiese antiche, in Roma specialmente, dove il suolo della città si è sopraelevato, hanno subìto, per tal ragione, non piccole trasformazioni, finchè si sono dovute interamente ricostruire sopra. Tali, p. es., le chiese di S. Clemente, di S. Maria in via Lata, di S. Crisogono, ecc.

[3] Così, per recare un esempio, dalla diversità della grandezza dei conci di peperino, che presenta la parte superiore dell'antica chiesa di S. Flaviano a Montefiascone, dall'esservi mescolata l'opera laterizia, dalla diversità di vôlta adoperatavi, il Rivoira deduce il restauro che in tempi posteriori ha questa chiesa avuto nella parte superiore.

[4] Da alcuni si vuole negare la bontà di questo criterio; ma a torto. Le eccezioni che si possono addurre, per un periodo specialissimo dell'arte, mostrano che generalmente

mancanza di collegamento negli angoli si ha esempio nella chiesa di S. Saba (1). e in quella di S. Cecilia in Trastevere tra il muro dell'abside e il muro di fronte (2) dell'abside stesso.

***

Da tutto quanto siamo venuti dicendo, intorno all'esame stilistico e tecnico di un'opera d'arte, lo studioso si sarà accorto che moltissimi dei criteri accennati non possono stabilire che il termine di tempo, oltre il quale non può essa risalire. Si dovrà quindi essere molto cauti e prudenti nel fissarne con precisione la data posteriore.

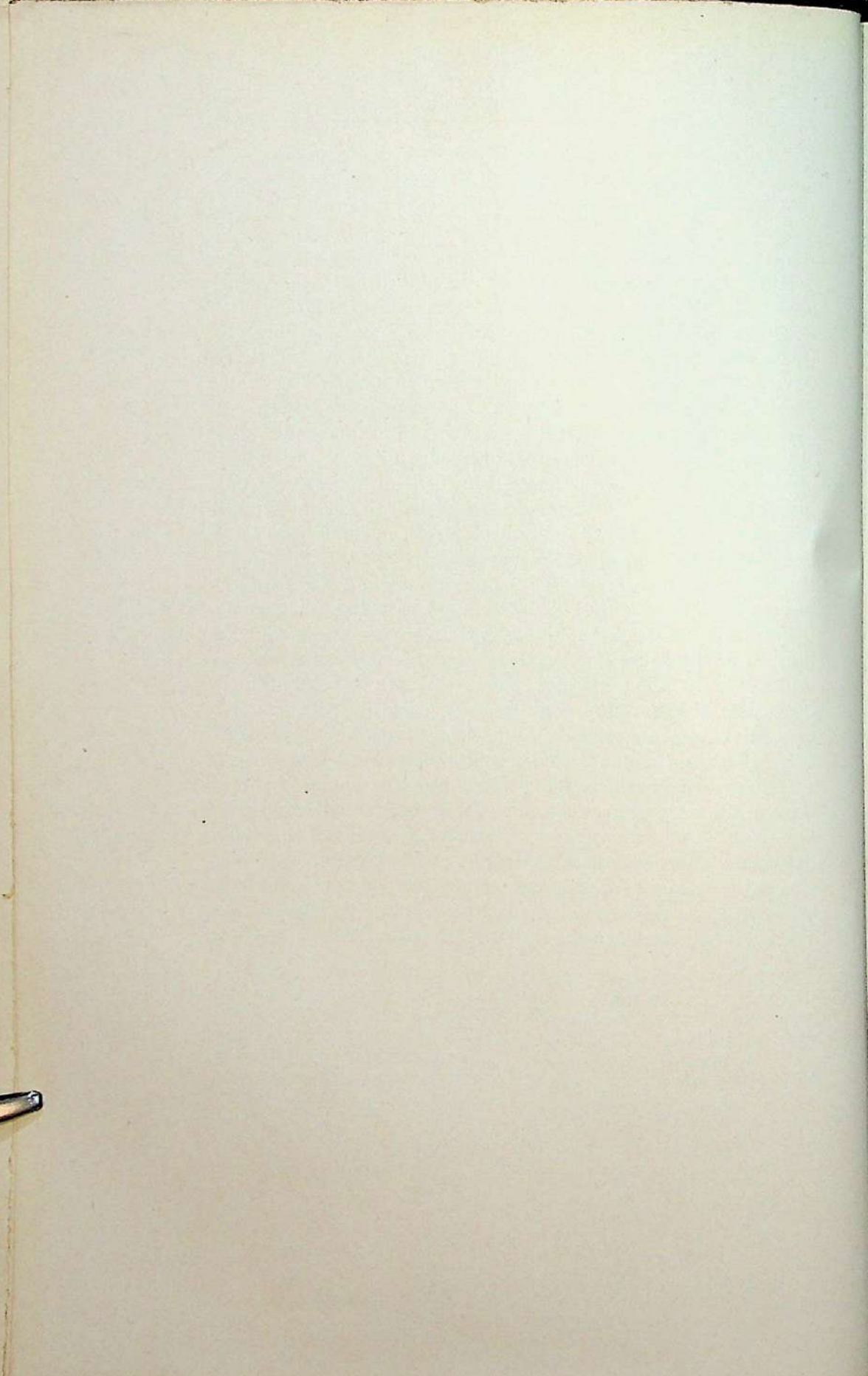
Quando poi il criterio tecnico sia in disaccordo collo stilistico, e questo faccia risalire l'opera ad un'epoca più antica, che non lo consenta quello tecnico, vorrà dire che essa è una imitazione posteriore. Vi ha però qualche caso in cui si potrà spiegare altrimenti la cosa. È ancor viva, per es., la questione che si agita intorno all'età dei musaici delle pareti di S. Maria Maggiore in Roma. Lo stile delle rappresentazioni è ben diverso da quello del musaico dell'arco di trionfo, e le fa risalire, secondo il parere dei più (3), al secolo IV d. C. Ma l'esame tecnico della muratura, sia delle pareti che dell'arco, dimostra che le une e l'altro furono fabbricati contemporaneamente. E poichè l'arco è di Sisto III (432-440), come sembra provarlo e l'iscrizione, che quivi ancora si legge nel musaico, e la testimonianza del *Liber Pontificalis,* che attribuisce al predetto Pontefice la ricostruzione della basilica (4), converrà dire che anche le pareti sono di tal tempo, cioè del sec. V. Come dunque potevano esse venire nel sec. IV adornate di musaici? Chi non voglia mettere in dubbio le conclusioni che si traggono sia dai criterî stilistici, che dai tecnici, dovrà inferirne che, o i musaici più antichi, esistenti forse nella primitiva basilica, furono trasportati da Sisto nella nuova, o che essi furono rifatti sopra antichi modelli.

non si faceva così. E tanto è più certo tale criterio, in quanto che tal modo di costruzione è reclamato dalla solidità stessa dell'edificio.

(1) « Römische Quartalschrift », 1910. (Estratto, pag. 5).

(2) « Cosmos », 1902, pag. 650.

(3) Non mancano però contraddittori. GRISAR, *St. dei Papi*, n. 260, 1.

(4) *Fecit Basilicam S. Mariae quae ab antiquis Liberii cognominabatur, iuxta macellum Libiae.* (*Lib. Pont.*, ed. DUCHESNE, I, p. 232). Se l'arco infatti non fosse di Sisto III, non lo sarebbero neppure le pareti, che mostrano la medesima costruzione. Come dunque direbbe lo scrittore, che *fecit Basilicam?*

APPENDICE

CENNI SULLE PRINCIPALI TEORIE ESTETICHE E CRITICHE

APPENDICE

CENNI SULLE PRINCIPALI TEORIE ESTETICHE E CRITICHE

BIBLIOGRAFIA. — PITTALUGA MARY, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte* (ne « L'Arte », 1917-1918). RECCHI ADA, *Charles Baudelaire critico d'arte* (ivi, 1918). LOPRESTI LUCIA, *Marco Boschini, scrittore d'arte del secolo* XVII (ivi, 1919). CROCE B., *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920, pag. 237-284; *Recensione* al libro di L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (ne « La Critica » 1919); *Recensione* allo studio del Hannay, sul Berenson (ne « La Critica », 1921); *Recensione* a uno studio del Fazio-Allmayer (ne « La Critica », 1922). VENTURI L., *Gli schemi del Wölfflin*. HANNAY H., *Berenson e la sua teoria dell'arte* (ne « L'Esame », 1922). VENTURI L., *La pura visibilità e l'estetica moderna* (ne « L'Esame », 1923). CORNELIUS G., *Pedagogia dell'arte*, Torino, Paravia, 1924.

Fin dall'età antichissima i più eletti ingegni si affaticarono intorno al fenomeno dell'arte, e per spiegarlo crearono diverse teorie, come pure fecero per definire il bello. Una teoria molto antica e molto nota è quella che fa l'arte imitazione della natura. L'artista, si disse, imita il bello che la natura gli offre; così la teoria venne subito a subire una limitazione, perchè non tutta la natura, ma la bella natura doveva essere imitata. Questo principio dell'imitazione è il più largamente accettato dagli antichi, e dominò sugli altri nella critica, specie in quella delle arti figurative, sino, si può dire, ai giorni nostri. Ma si osserva: se fine dell'arte è l'imitazione della natura, le statue di cera colorite dovrebbero essere opere d'arte perfette, perchè imitano l'uomo certamente meglio di una statua di marmo o di bronzo. E che si dovrebbe dire adesso della fotografia o della cinematografia? Per uscire da questa difficoltà si pensò che l'artista doveva imitare, ma selezionando, estraendo cioè dalle varie forme offerte dalla realtà naturale quello che in esse è organico, permanente, perfetto

universale, e separandolo da ciò che in esse è meramente contingente, caduco, particolare, brutto. In tal modo l'artista attuerebbe il bello ideale, ossia un tipo universale di bellezza suprema, il bello assoluto.

Così si passa alla teoria che si suol dire platonica, ma che veramente è della scuola neo-platonica fondata da Plotino, che apparve nella tarda antichità, alle soglie quasi del medio evo. Per i neo-platonici il bello è l'incarnazione delle eterne idee e da esso traluce un elemento immutabile e eterno. L'arte diviene così un oggetto di contemplazione mistica, e può esser compresa solo con uno slancio d'amore che ci unisca al Divino che essa rivela.

Tale teoria ebbe grande fortuna, e nel secolo XVIII risorse a nuova vita, per opera del Winckelmann (1717-1768), l'autore della *Storia delle arti presso gli antichi,* e informò tutta la reazione neo-classica agli eccessi del Barocco. La si volle vedere attuata nelle opere degli scultori greci, dove si trovò espressa una calma ed ideale bellezza, una divina indifferenza. Ma è da domandarsi se questa calma bellezza, olimpicamente serena, sia davvero tale o non derivi piuttosto dall'imperfetta comprensione che abbiamo di quell'arte e dei motivi che l'originarono. Si pensi, invero, che i Greci sentirono forse più che ogni altro popolo la potenza del dolore, in modo insuperabile espresso nelle loro tragedie. In ogni modo tale ideale di bellezza può essere al più l'ideale dei Greci, ma niente autorizza a imporlo a tutti gli artisti come una norma fissa e immutabile. Conseguenza di tale pretesa è la freddezza, l'insincerità di molte opere neo-classiche, e un accademismo altrettanto vano e dannoso alla vera arte di quello della fine del secolo XVI. Se s'imita non si crea.

Nel secolo XVIII il tedesco Hegel (1770-1831) sviluppò filosoficamente la teoria del Winckelmann, e affermò che il contenuto dell'arte è l'idea, mentre la configurazione sensibile e immaginativa ne è la forma; quando la forma e l'idea sono perfettamente compenetrate tra loro, l'opera d'arte è perfetta. Così, secondo il filosofo tedesco, l'idea genera nel regno della bellezza tre forme d'arte: la simbolica, la classica e la romantica. La prima non giunge a combinare la forma e l'idea, che rimangono come termini sproporzionati ed eterogenei. Nell'arte classica, l'idea incontra nella sua propria essenza la forma esteriore adeguata, realizzandosi così l'armonia per-

fetta dell'idea come individualità spirituale; e della forma come realtà sensibile e corporea. Ma l'idea non può trattenersi in questa perfetta armonia, e aspira a superare la forma, giungendo alla pura spiritualità, e concentrandosi in se stessa. E allora nasce l'arte romantica, che è l'arte dell'aspirazione infinita, mentre l'arte classica è l'arte della perfezione finita. La scultura è l'arte classica per eccellenza, la musica e la lirica sono per eccellenza arti romantiche, che lasciano udire il loro accento nell'epopea e nel dramma e spargono sulle creazioni delle arti figurative una atmosfera di sentimento profondo. Le arti distinte dal Hegel sono cinque: architettura (arte simbolica), scultura (arte classica per eccellenza), pittura, musica, poesia (arti romantiche). In questo stesso ordine si sono presentate al mondo.

Questa è l'estetica idealistica Hegeliana.

Dal misticismo neo-platonico si passa poi al misticismo romantico e al simbolismo, che ebbero larga fortuna in tempi a noi vicinissimi e si riconnettono al romanticismo, senza esser privi di legami anche con l'estetica più recente. La ricerca di spontaneità, di semplicità, il ritorno alla natura predicati dal romanticismo come reazione alla tradizione classica generarono tale tendenza. Si aspirò a un fantastico ritorno alle origini, negando la storia e retrocedendo fino alle epoche primitive del mondo; alla ragione e alla realtà si tolse ogni valore, sopra tutto si mise l'intuizione e il sogno. L'arte divenne l'interprete della natura, misterioso poema scritto in misteriosi caratteri che la ragione e la scienza non possono decifrare: la poesia vera fu la poesia dell'indicibile, di un mondo nascosto da un fitto velo, dove regnano sovrane le eterne idee. La parola divenne troppo limitata, troppo precisa, troppo logica per dir l'indicibile: la musica, il suono, una sola esclamazione estatica furono i mezzi espressivi di quest'arte. Le opere d'arte divennero simboli sotto cui si celavano profonde verità, misteri inaccessibili. Così le nevrotiche figure del Botticelli furono considerate come simboli dell'umanità gravata da un triste destino; mentre si può esser certi che il Botticelli nel 400 fiorentino tali idee non pensò mai di esprimere con quelle figure. È chiaro che in tal modo non solo non si fa una vera critica d'arte, ossia non si cèrca come l'artista abbia espresso le sue visioni fantastiche, ma si esce dal campo estetico, e si attribuiscono all'artista idee e

concetti che mai ebbe e mai potè avere. Inoltre anche la base di questa teoria è falsa. Per essa l'uomo primitivo non è quello che la scienza ci fa conoscere, ma quello che un intelletto troppo raffinato e troppo profondato in se stesso immagina e plasma a suo arbitrio.

Simile a questa è l'estetica del fanciullino del Pascoli, poichè il fanciullo è un po' come l'uomo primitivo, e come questo guarda il mondo con vergini occhi.

Un altro problema che si ponevan gli antichi, era qual fosse lo scopo dell'arte, e come potesse essa giustificarsi dall'accusa di bella menzogna. Platone escluse i poeti dalla sua repubblica, appunto perchè non seppe trovare tale giustificazione e vide nelle loro favole e immaginazioni un pericolo per la morale dei cittadini. Perchè deve un poeta raccontare cose non vere, frutto solo della sua fantasia? Qual vantaggio si trarrà da questa finzione? Quale ne sarà lo scopo? Per rispondere a queste domande e difender l'arte da ogni accusa, si disse che l'arte doveva istruire dilettando; come dice Orazio, *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci;* si ammise così un fine didattico dell'arte, che la nobilitava e la scagionava dall'accusa di mero diletto dei sensi. Si disse che l'arte è sì una menzogna, ma sotto il bel velo di essa cela profonde verità, che vengono offerte in modo gradito, come i medici a cui Lucrezio paragona i poeti, che per somministrare farmachi salutari, ma sgraditi al palato

.....prius oras, pocula circum,
Contingunt mellis dulci flavoque liquore.

Nel medio evo la bella menzogna si concretò nell'allegoria, mediante la quale si giustificò ogni cosa. È noto inoltre che il Tasso volle trovare a forza un'allegoria nella sua *Gerusalemme Liberata*, e che anche il Marino, per cui era « del poeta il fin la meraviglia », volle trovare nel suo poema un'allegoria per attribuirgli un fine morale, che in realtà non era mai stato nelle sue intenzioni.

Secondo quanto dice Dante nel trattato 2° del *Convivio*, le scritture si possono intendere in quattro sensi: letterale « quello che non si stende più oltre che la lettera delle parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti »; allegorico « quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna »; morale « quello che

li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture ad utilitade di loro e di loro discenti »; anagogico o sovrasenso, « e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura la quale ancora sia vera eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa de le superiori cose de l'eternal gloria ». Il senso riposto era per Dante necessario, perchè « grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cosa sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa avessero verace intendimento ». (*Vita Nuova*, c. 25).

Si voleva giustificare così l'apparente inutilità dell'arte, e purificarla dall'accusa di mero diletto dei sensi (edonismo), attribuendole l'altissimo fine di insegnare agli uomini profonde verità. Ma per demolire la teoria edonistica si sarebbe dovuto rispondere che se l'arte fosse soltanto un piacere dei sensi, si dovrebbe avere anche l'arte dell'odorato, del gusto e del tatto e cioè un dolce, un profumo sarebbero opere d'arte. (E del resto, benchè sembri quasi incredibile, alcuni moderni ammettono ancora la possibilità di tali arti). Tanto per questa teoria che attribuisce un fine didattico all'arte, che per quella idealista del Hegel, la forma vale solo come ornamento del pensiero, non dipende geneticamente da esso. Per primi i romantici affermeranno, che la forma è il prodotto necessario del pensiero, col quale è intimamente connessa.

Come si vede, nessuna delle teorie finora esposte si può ritenere soddisfacente. L'ultima teoria estetica è quella bandita da Benedetto Croce, per il quale l'arte è intuizione, intendendo per intuizione una forma elementare di conoscenza per mezzo della fantasia; e appartiene perciò all'attività conoscitiva dello spirito umano. Cessa così ogni discussione sullo scopo dell'arte, che viene a esser considerata come niente altro che una forma di conoscenza tanto legittima quanto lo è la conoscenza intellettiva per mezzo della ragione. Come la logica è la scienza del concetto, così l'estetica è la scienza dell'intuizione. Tale intuizione, se è veramente compiuta, deve anche compiutamente esprimersi, intuizione cioè è eguale ad espressione, poichè « lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo ». L'arte viene a essere così l'espressione immediata di un'intuizione, e noi apprezziamo un'opera d'arte in quanto sappiamo rivivere in noi l'intuizione stessa che l'ha generata.

Tra un genio creatore e il critico non c'è distinzione che di quantità, e non di qualità, perchè tutti noi abbiamo egualmente la capacità artistica, benchè in quantità diversa. Questa estetica identifica senz'altro il bello con l'arte. Perciò cadono le vecchie definizioni del bello come quelle che lo dicevano: « unità nella varietà, armonia nell'insieme », « splendor del vero » ed altre famose; il bello è per essa l'espressione perfetta, il brutto l'espressione sbagliata, la non-espressione. Così vien risolto anche il vecchio problema, se sia o no lecito rappresentare una persona deforme. È lecitissimo, purchè questa figura sia perfettamente sentita e perfettamente espressa dall'artista. È chiaro inoltre che, secondo questa teoria, l'arte non può esser imitazione della natura, essendo quella un fenomeno spirituale e questa una cosa materiale; il bello di natura esiste solo in quanto noi lo vediamo bello; è dunque anch'esso, in quanto da noi è giudicato tale, di natura spirituale. Così pure cade la teoria dell'arte come piacere dei sensi, poichè dal fisico all'intellettuale non v'è passaggio; quella che le attribuisce un fine didattico e quella neo-platonica o mistica, perchè inutili e contraddicenti al principio dell'arte come intuizione.

Da questa estetica discende che l'arte è un fatto puramente individuale, anzi il pregio di un'opera d'arte è appunto nella sua individualità e originalità (ciò che già prima del resto si era presentito), essendo essa l'espressione dell'intuizione di un determinato individuo. Non v'è passaggio, rigorosamente parlando, da un artista all'altro, da un'opera d'arte all'altra, organismi particolari viventi di vita propria; l'arte è fuori del tempo e dello spazio. Inutili, a stretto rigore, i manuali di retorica, gli esempî di bello scrivere, ecc.; l'artista deve trovare in se stesso la *sua* espressione; impossibili le storie dell'arte, mancando un legame estetico per unire tra loro i varî artisti. Cessa inoltre di aver valore la distinzione fra le varie arti; non si deve parlar più di arti, ma di arte, perchè tutte le cosiddette arti parlano allo spirito, che è uno e in esso si unificano. I suoni, le linee, i colori, ecc., sono solo mezzi materiali di espressione, ma il contenuto spirituale dell'arte è sempre lo stesso.

Senza entrare in discussioni per noi inutili, basterà notare che i manuali, gli esempi dei grandi scrittori, ecc., serviranno sempre ad affinare il gusto, a mettere in grado ciascuno di

trovare la propria espressione; che le storie dell'arte per convenienza didattica dovranno sempre esser fatte secondo un ordine determinato, perchè le nostre cognizioni occorre ben sistemarle; che i confronti tra le varie opere devono esser fatti appunto per sceverare quello che è originale da quello che è imitato.

***

Passiamo ora alla pratica dell'estetica, e cioè alla critica, limitandoci però, è bene avvertirlo subito, a quella delle arti figurative, secondo l'indole di questo libro.

Fino a tempi assai recenti la critica delle arti figurative, postasi di fronte, ad es., a una pittura, la descriveva, esponeva cioè quello che tale pittura rappresentava; in altri termini, il *soggetto*. Poi passava ad osservare come questo soggetto era stato espresso, se i personaggi e gli altri oggetti rappresentati nel quadro erano ben disposti e convenienti all'argomento della pittura, e così via; solo incidentalmente si parlava delle linee, dei colori, della luce, ecc., e prevalentemente sotto l'aspetto tecnico, per far risaltar meglio l'abilità dell'artista. Tale critica aveva per base il famoso principio dell'imitazione della natura, sia pur corretta dall'artista; perciò cercava nelle pitture la verità dell'espressione psicologica, la convenienza degli atteggiamenti e delle pose, il decoroso, il nobile, ecc. All'imitazione della natura si aggiungeva quella dei grandi artisti, modelli a cui tutti dovevano uniformarsi; sorgeva così il manierismo, la tradizione accademica, morte dell'arte. Tale critica fu dai moderni battezzata per letteraria, perchè segue appunto le tracce di quella che ha per oggetto le opere della letteratura, e non tien conto degli elementi propri delle arti figurative, degli elementi cioè che cadono sotto il senso della vista, come linee, piani, volumi, colori, luce. A tali elementi si cominciò a volgere l'attenzione dei critici, quando venne fuori, per opera di alcuni artisti e studiosi d'arte tedeschi nella seconda metà del secolo XIX, la teoria della visibilità pura. Le arti figurative, si disse, si rivolgono al senso della vista, e perciò in esse devono aver importanza solo gli elementi visivi, e non debbono essere trattate alla stessa stregua della poesia. Questo nuovo indirizzo ebbe grande fortuna ed è quello che ora è seguito dalla quasi totalità dei critici. Ma esso ha contro

di sè tutte le estetiche, (eccetto quella edonistica,) e specialmente quella crociana. Infatti, secondo questa teoria, che, strano a dirsi, molti dei critici moderni vogliono e credono seguire, non si può ammettere, come abbiamo detto, un'arte dell'occhio, e perciò la pura visibilità è esteticamente un assurdo.

Lasciando però queste discussioni che non vengono mai a un risultato concreto, possiamo ritenere giusta fondamentalmente la teoria della visibilità, badando però di tener sempre ben presente che gli elementi visivi parlano allo spirito un particolare linguaggio, così come lo parlano i suoni [1].

Si è tentato di spiritualizzare il colore dicendo, ad es., che il rosso, il bianco, ecc., rappresentano l'ardore di fede, l'innocenza di un Santo martirizzato, e così via; ma ciò è molto strano; questi critici non si accorgono, che in fondo tornano a fare la ripudiata critica psicologica, a dar di nuovo peso al soggetto, contro i principî che affermano di seguire. Inoltre creano così un convenzionalismo del colore di nuovo genere, che fa ricordare certi tentativi futuristi. Ma no! Se vogliamo tener fede alla critica degli elementi visivi, bisogna che ai colori (e così alle linee, ai piani, alla luce, ecc.) diamo lo stesso valore delle note nella musica; il linguaggio che essi parlano è un linguaggio speciale, privo di significato concreto e logicamente definito (si potrebbe dire che ha una sua logica particolare), così come quello dei suoni. Per quanto si pretenda di farlo, non si può precisare che cosa voglia dire un tempo di una sinfonia di Beethoven, o anche una semplice frase melodica; è un discorso speciale, che non è il discorso logico. Si potrà al più dire che certi toni musicali, come certi toni di colore, certe modulazioni, come certe sfumature, certi ritmi di suoni come certi ritmi di linee, suscitano in noi speciali sentimenti, emozioni estetiche particolari.

Per i seguaci della teoria della pura visibilità, composizione non significò più il modo di disporre le figure e gli altri elementi, ad es., di un quadro in modo conveniente rispetto al soggetto da rappresentare, secondo le leggi della verosimiglianza, dell'armonia, della chiarezza, ecc., ma significò disposizione degli elementi visivi, cioè di linee, piani, volumi,

[1] La musica è generalmente l'arte più trascurata dagli studiosi di estetica; invece confrontata con le altre potrebbe forse aiutare a risolvere molti problemi.

colori, luce. Inoltre fu bandita la critica psicologica; non si dovè cioè più cercare se i sentimenti, gli affetti dei personaggi rappresentati siano resi bene o no, perchè in tal modo, si disse, si pone il vincolo della verosimiglianza alla fantasia dell'artista. Riconosciamo pure giusto il nuovo modo di intender la composizione, ma non escludiamo così assolutamente la critica psicologica; se è lecito in un dramma cercare, se l'autore abbia creato dei caratteri coerenti, delle persone vive o dei fantocci inanimati, sarà egualmente lecito farlo in una pittura, o in una statua.

Un altro concetto a cui si è giunti solo in tempi recentissimi (secondo alcuni il primo sarebbe stato il Fromentin nella 2ª metà del secolo XIX) [1] è quello di tono e di valore. Si vide dunque, rendendosene criticamente conto, con chiara coscienza, che un colore non ha valore in sè e per sè, ma vale soltanto in relazione ai colori che gli sono accanto; come una nota musicale isolata è priva di significato estetico, ma lo acquista quando è posta in relazione alle altre nella melodia, tant'è vero che se l'esecutore suona una nota che è fuori del tono (stonata) non solo offende l'orecchio, ma fa perdere alla melodia la sua espressione, come una parola sbagliata toglie ogni senso alla proposizione, che non si comprende più.

Tono di un colore è dunque la quantità di chiaro e di scuro, di luce, che in esso si trova; così se predomina lo scuro, si avrà il rosso cupo, se predomina il chiaro, il rosso chiaro; ci saranno colori più luminosi, e colori meno luminosi. Poichè poi un colore non esprime nulla da solo, ma vale soltanto in relazione agli altri che l'accompagnano, parliamo di *valore* di un colore.

Se la critica giunse tardi a questi concetti, la pratica dell'arte li aveva intuiti da gran tempo. Giorgione infatti, l'artista veneziano morto nel 1510, fu il primo che comprese il valore del tono e del colore come mezzo espressivo particolare della pittura, e che dipinse, non disegnando e colorendo poi, ma abbozzando direttamente col colore, da lui disposto in finissime gamme di dolcissime sfumature. La luce è contenuta nel colore, è il colore stesso, tanto che il suo mezzo espressivo si potrebbe chiamare il colore-luce.

[1] I *Maîtres d'autrefois*, l'opera da cui principalmente si deducono gli indirizzi critici del Fromentin, furono pubblicati, se non erriamo, nel 1870.

Con questo però non si vuol dire che anche i precedenti pittori non abbiano sentito la potenza del colore; non vi è ragione di credere che tale sensibilità sia solo moderna; basta pensare ai musaici di Ravenna (VI secolo), vero trionfo del cromatismo puro.

Il trionfo del colore, come mezzo espressivo della pittura, avviene col romanticismo [1], che anche in questo reagisce al classicismo, che invece dava la massima importanza alla linea calma e composta dei modelli antichi. (La scultura era considerata l'arte classica per eccellenza). Così i Veneziani coloristi trionfarono e vinsero sulla tradizione lineare, plastica, romano-fiorentina. Questa aveva per principale elemento espressivo il disegno, la linea, e per mezzo del chiaroscuro otteneva effetti di risalto e di rilievo come quelli delle pitture di Michelangelo che, sempre scultore, fa balzare dal fondo le masse, verso lo spettatore, con mirabile forza plastica (fig. 54) [2]. Al colore certo si dava poca importanza come mezzo espressivo, per quanto non crediamo che si debba considerare impiegato solo come un ornamento e un abbellimento del disegno per renderlo più simile alla realtà. Invece i Veneziani, seguendo l'esempio di Giorgione che subordinò il colore al tono, si servirono del colore come principal mezzo d'espressione, gettando le basi della pittura moderna, per cui vera pittura è solo la coloristica, e perciò sono particolarmente esaltati dalla moderna critica.

Quale di queste due concezioni artistiche sia la migliore, sarebbe assurdo indagare: ogni artista si serve del mezzo di espressione che più gli si confà, anzi si può dire che il vero artista se lo crea da sè. Perciò è tanto legittima la pittura di Raffaello, quanto quella di Tiziano, e par strano a noi che un artista come il Tintoretto si proponesse di unire il disegno di Michelangelo con il colorito di Tiziano, e ancor più strano ci sembrerebbe studiare quel maestro veneziano, cercando se abbia o no raggiunto lo scopo che si era prefisso. L'opere d'arte son quel che sono e non quel che avrebbero dovuto essere.

A questo punto è bene far notare, che comunemente si contrappone forma a colore, intendendo per forma lo scultorio, il plastico, ciò che è disegnato con una linea precisa e ferma,

[1] Capo della scuola romantica nella pittura fu il francese Eugenio Delacroix (1799-1863).

[2] V. pag. 105-106.

che limita nettamente i contorni dei corpi. Ma tale distinzione è in fondo illegittima, poichè anche in una statua, in un disegno non si potrà mai astrarre dal colore, e forma è anche quella modellata col puro colore o con la luce. (I luministi servendosi della luce modellano con potente effetto scultorio e plastico). Può sussistere soltanto con valore empirico e pratico, se intendiamo per forma il mezzo particolare di espressione di quegli artisti, che concepivano plasticamente o linearmente.

Se in un colore, l'elemento coloristico si attenua e si accentua il valore della luce, del chiaro e dello scuro, si arriverà a subordinare il colore alla luce, e si giungerà alla pittura così detta luministica, dove predominano i contrasti di chiaro e di scuro, che si serve della luce, come suo particolar mezzo di espressione (1).

Tale pittura, nata in Italia con Michelangelo da Caravaggio (1569?-1609), si diffuse per tutta Europa.

Passiamo ad altre questioni, che si presentano a chi voglia guardare un'opera d'arte. Si è sostenuto, che noi dobbiamo metterci a faccia a faccia con l'opera d'arte, senza curarci nè di quando è stata fatta, nè da chi è stata fatta, nè che cosa rappresenta. Certo tali cognizioni non sono indispensabili per godere una bella pittura o una bella statua, ma è pur vero che tali domande sono ovvie e inevitabili.

È un eccesso, che reagisce a un altro eccesso. Quando dominò la teoria deterministica del Taine (1818-1893) (2), si credette che ogni artista, e quindi ogni opera d'arte, fosse un prodotto fatalmente e necessariamente determinato dall'ambiente e dal momento in cui avevano origine. È facile opporre, che, se così fosse, non si saprebbe come spiegare come il solo Dante nella Firenze del 1300 sia divenuto un così gran poeta, e non gli altri con lui. Bisogna dunque ammettere un elemento individuale. A questo elemento individuale si è data poi la maggior importanza, tanto da astrarre completamente dall'ambiente storico. Ora, al solito, la verità è forse nel

(1) V. pag. 108 e fig. 55.

(2) Il Taine pretendeva applicare all'estetica il metodo delle scienze naturali, e l'assomigliava alla botanica, che studia con egual interesse l'arancio, il pino, l'alloro, ecc. Egli voleva considerare le opere d'arte soltanto come dei fatti e dei prodotti, di cui bisogna indicare i caratteri e cercare le cause. La critica intesa in tal modo non dovrebbe nè giudicare, nè preferire, ma solo constatare fatti e ricercare leggi. È la storia naturale degli spiriti del Sainte-Beuve portata alle estreme conseguenze. (Vedi appresso).

mezzo. Dante supera come artista il suo tempo, tant'è vero che la *Divina Commedia* dura, e durerà imperitura e sempre capace di suscitare profondissime commozioni estetiche, ma è altresì certo che, se Dante fosse vissuto, poniamo, nel 700, non avrebbe scritto un viaggio nell'oltretomba. Così Michelangelo, se fosse sorto a Venezia, non avrebbe forse scelto, per mezzo di espressione, la linea che gli era offerta dalla tradizione romano-fiorentina. Ciò valga per quei critici, che non vorrebbero tener conto dei sottilissimi fili che legano un artista agli altri.

Però bisogna andar cauti. Certo su un artista agiscono i predecessori e i contemporanei, ma si deve tener ben fermo che l'elemento da porsi in evidenza sopra ogni altro, quello in cui consiste tutto il merito e l'originalità dell'artista, è l'elemento individuale, il modo particolare con cui l'artista tratta la materia, il soggetto, anche se questo è già noto e trito. (Appunto perciò si dice che il soggetto non conta, ma il modo con cui è trattato). Se si riducesse perciò Raffaello a essere nient'altro che una sapiente combinazione di Leonardo, di Fra Bartolomeo, del Perugino, di Michelangelo, si annullerebbe Raffaello, perchè lo si scomporrebbe in tanti elementi, dei quali nessuno è Raffaello.

Raffaello, certo, ha accolto in sè tutte quelle esperienze artistiche, ma le ha fuse, le ha combinate insieme in modo che esse, come gli elementi di una combinazione chimica, perdessero i proprî caratteri per assumere quelli del composto, e producessero un tutto nuovo.

Se non avesse avuto la capacità di operare tal fusione, Raffaello non sarebbe stato che un imitatore senza merito. In questo senso, e solo in questo senso, è da accettarsi la ricerca delle fonti in un'opera d'arte [1]. Il confronto di un artista con un suo predecessore o contemporaneo deve servire a mettere in mostra quello che è in lui di veramente originale: qualora quest'originalità non ci fosse, quell'artista non sarebbe che un povero imitatore, un manierista. Cerchiamo pure dunque la data di un'opera d'arte, qual ne sia l'autore, quali siano i suoi legami con le opere che l'hanno preceduta o accompagnata; ma fin qui non siamo ancor giunti alla contemplazione dell'opera d'arte: abbiamo fatto solo la preparazione necessaria.

[1] Lo stesso si dica per le opere letterarie.

Un'altra maniera di critica è quella che fu praticata, ad esempio, dal Sainte-Beuve (1804-1869), per cui la critica non era solamente studio dell'opera, ma anche dell'autore; non solo dell'autore, ma anche dell'uomo intiero di cui l'autore non è che un frammento. Nell'opera si trovano espressi gli affetti, i sentimenti, le passioni dell'artista, il suo temperamento, la sua psicologia. Questa critica psicologica, se ha un fondo di giustezza, non è però sufficiente a spiegarci l'opera d'arte; questa storia degli spiriti non è ancora la storia dell'arte. Si può avere lo spirito pieno di sentimenti poetici, e non essere poeta; l'importante è vedere se e come l'artista ha saputo realizzare le sue visioni fantastiche.

A questa tendenza è simile quella che si riconnette colla fortuna, che, non molti anni or sono, ebbe la teoria della degenerazione del genio, dovuta al Lombroso (1836-1909) e alla sua scuola. Si volle introdurre nella critica un indirizzo antropologico, e si disse che l'arte è l'espressione delle tendenze psico-fisiologiche dell'artista. Si è scritto così un libro sul Caravaggio, intitolandolo: *Un pittore criminale - Il Caravaggio*. Valgono anche qui le obbiezioni fatte alla critica del Sainte-Beuve; e invero che il Caravaggio sia stato un criminale, è una questione che non ha a che fare con il giudizio puramente estetico, che dobbiamo dare dei suoi quadri.

A questo punto sarà opportuno, per evitare ogni equivoco, accennare al significato della parola estetismo. Con questa parola si suole indicare la tendenza di alcuni a considerare tutte le azioni umane, a comportarsi nella vita secondo una norma estetica. È chiaro come tale tendenza sia pericolosa per la morale: un'azione moralmente cattiva potrebbe esser compiuta solo perchè creduta bella. Così quando si dice, che nei romanzi di alcuni scrittori moderni i personaggi mancano di vita psicologica, ma sono soltanto superficialmente, esteticamente considerati, non vi è una strana contraddizione (si potrebbe dire infatti che, trattandosi di arte, quei personaggi dovrebbero essere proprio considerati esteticamente), ma si vuol dire che le loro azioni non sono originate da affetti veri e sentiti, ma sono semplicemente dovute all'amore del bel gesto, della bella apparenza. Quelle persone fanno dunque dell'estetica la norma della loro vita.

Da tutto quanto abbiamo esposto si capisce chiaramente che non è possibile fra tante contrastanti teorie dare una norma circa

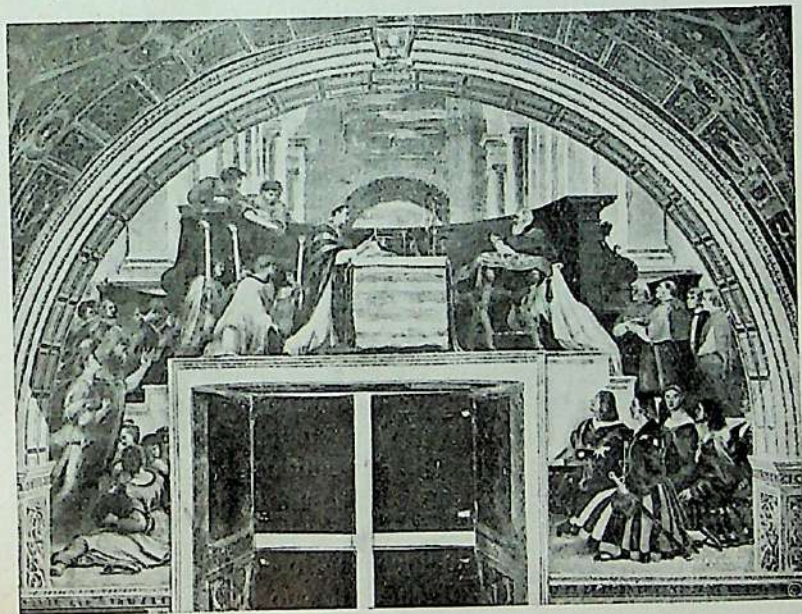
il modo con cui si deve guardare un'opera d'arte. Bisognerà dunque che, sgombro l'animo di preconcetti extra-artistici, agisca l'istinto critico, l'intuito artistico individuale, che tutti hanno, chi in maggiore, chi in minore quantità. Tale istinto va naturalmente raffinato ed è capace di accrescimento con l'esercizio, quando tale esercizio sia fatto sotto la guida e dietro l'esempio di valenti maestri. Si vedrà come spesso tutto l'effetto di un'opera è dato propriamente da alcune semplici, primitive combinazioni di elementi visivi, ricche di tensione estetica, allo stesso modo che la commozione estetica di una musica è data spesso dal ritorno di alcuni elementi ritmici e sonori, che formano la base di tutta la architettura del pezzo.

Il ritmo insistente fino allo spasimo dei bassi nell'Allegretto della VII Sinfonia di Beethoven, la combinazione ritmica ternaria, saltellante e lieta delle prime battute dello Scherzo della stessa sinfonia informano di sè tutto il pezzo e ne reggono tutto l'effetto estetico. Se l'esecutore non mette bene in rilievo quegli elementi, tutta la bellezza, tutta l'espressione di quella musica sfuma. Riuscendo a sceverare tali elementi dagli altri, noi potremo fino a un certo punto darci ragione di un dato effetto estetico, trovare la virtù particolare di una determinata opera d'arte. Si noterà pure come in gran parte l'arte è ritmo, e anche qui la musica potrebbe forse dar la chiave di tanti misteri. Bisognerà che quegli elementi (linee, piani, masse colori, ecc.) parlino alla nostra fantasia lo stesso linguaggio, che parlarono a quella dell'artista che li creò, così il nostro spirito si identificherà col suo; sentiremo come lui, godremo e soffriremo con lui. Allora potremo dire di aver compreso, *sentito* quell'opera. Se poi ci studieremo di farla rivivere non solo per noi, ma anche per gli altri, diverremo come gli esecutori di una musica, e ricreeremo con la parola l'opera d'arte. Ma questa *ricreazione* si deve fare mettendo in luce quei dati elementi costitutivi e non introducendone altri che non esistono nell'originale, e non furono voluti dall'artista; bisogna badare quindi di non cadere nelle esagerazioni di alcuni critici, che sembrano in preda a un nuovo secentismo, e accumulano parole che non dicono nulla.

Confrontiamo ora, per dar un'idea concreta, del divario che passa tra la vecchia e la nuova critica d'arte e un esempio

di come si guarda un'opera d'arte, la descrizione che il Vasari [1] fa della *Messa di Bolsena* (fig. 103), di Raffaello con quella del Venturi [2].

Ecco il brano del Vasari:

« Dappoi, continuando le camere di palazzo, fece una storia del miracolo del Sacramento del corporale d'Orvieto, o di Bolsena che eglino sel chiamino; nella quale storia si vede al prete, mentre che dice messa, nella testa infocata di rosso,

103. — Raffaello. Miracolo di Bolsena.

la vergogna che egli aveva nel veder per la sua incredulità fatto liquefar l'ostia in sul corporale, e che spaventato negli occhi e fuor di sè smarrito nel cospetto dei suoi uditori, pare persona inrisoluta: e si conosce nell'attitudine delle mani quasi il tremito e lo spavento che si suole in simili casi avere. Fecevi Raffaello intorno molte varie e diverse figure: alcuni servono alla messa, altri stanno su per una scala ginocchioni, e alterate dalla novità del caso fanno bellissime attitudini in diversi gesti,

(1) Autore delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (vedine l'ediz. curata dal Milanesi, Firenze, Sansoni, 1875-85), vissuto dal 1511 al 1574. È il padre della storia dell'arte e della critica.

(2) Illustre critico vivente.

esprimendo in molte un affetto di rendersi in colpa, e tanto ne' maschi quanto nelle femmine; fra le quali ve n'ha una che a piè della storia da basso siede in terra, tenendo un putto in collo, la quale sentendo il ragionamento che mostra un'altra di dirle del caso successo al prete, maravigliosamente si storce, mentre che ella ascolta ciò, con una grazia donnesca molto propria e vivace. Finse dall'altra banda papa Giulio (II) che ode quella messa: cosa maravigliosissima; dove ritrasse il cardinale di S. Giorgio (Raffaello Riario), ed infiniti; e nel sotto della finestra accomodò una salita di scalee, che la storia mostra intera; anzi pare che se il vano di quella finestra non vi fosse, quella non sarebbe stata punto bene. Laonde veramente si gli può dar vanto che nelle invenzioni dei componimenti, di che storie si fossero, nessuno giammai più di lui nella pittura è stato accomodato ed aperto e valente ».

Sentiamo ora il Venturi, della cui critica, troppo lunga per esser interamente riportata, trascriviamo soltanto qualche brano.

« Il bianco grigio della scala, il legno scuro dei bancali, il grigio verdognolo dell'arcata di fondo son tre zone neutre, che dan risalto alla gamma dei bianchi argentini e dei rossi, e accompagnano e accentuano l'ascensione magnifica delle masse umane. La nota più calda e profonda, in questa triplice zona di colore messa a base della composizione, è data dal bancale, in cui la luce delle torce sveglia rossori di velluto; e questa nota di colore coincide proprio con la grande linea a emiciclo, che rompe, svolgendo il suo giro maestoso in profondità, la successione delle pareti verticali bianche. Dietro il coro, si leva, sparendo in alto, la bianca serie di pilastri e colonne; nel fondo, arcate di pietra grigia si aprono sopra il cielo azzurro opaco, di prima sera, con scaglie di nuvole schiarite dolcemente d'argento lunare: masse d'ombra e di luce si accostano così, e si contrappongono, con vivezza coloristica, degna di un Veneziano » (1).

E parlando dei cinque svizzeri attorno alla portantina (fig. 104), nella parte destra del quadro:

« Nel fondo, contro il giro dell'arcata, un soldato in vesti scure — rosso cupo e nerazzurro profondo — solleva il volto secco, bruno, di tipo turchesco, puntando lo sguardo alla

(1) Venturi A., *Raffaello*, Roma, Calzone, 1920, pag. 174.

scena con sforzo di tensione muscolare. E noi godiamo, insieme, di questo delizioso accostamento di velluti e della magnifica chiarezza di visione: il gruppo delle figure disposte ad arco trova i suoi limiti in due profili stirati obliquamente sul fondo, tesi a viva forza. Di figura in figura, di raggio in raggio del semicerchio, la luce muta, passando per calcolati gradi, dal

101. — Particolare del Miracolo di Bolsena.

chiarore glaciale della prima testa, che ha per sfondo il marmo, alle vellutate penombre dell'ultima. E infine, il semicerchio trova il suo centro nella giovane guardia dai grandi occhi febbrili, dal portamento rigido di soldato. Essa è la colonna intorno a cui si dispongono le figure, il perno da cui si partono con esattezza geometrica i raggi della mezza ruota. Tutto contribuisce a farne il centro del gruppo: l'atteggiamento verticale, la frontalità appena sfuggente del volto, in contrasto

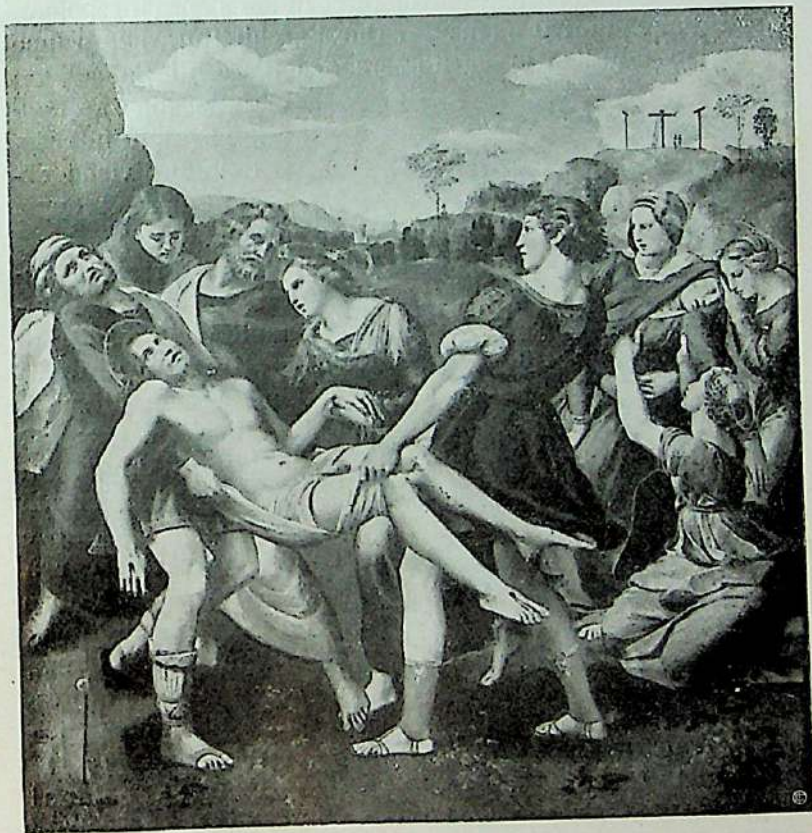
con una fuga di profili; lo sguardo lento, profondo degli occhi di velluto nero, diretto alla sala, in contrasto con lo sguardo dei compagni, appuntato all'altare; e il colore — nuovo elemento aggiunto al grande ritmo della composizione raffaellesca — il rosso secco, violento, opaco della grande manica cadente di peso nel vuoto, del berretto fregiato d'oro, il rossore arido delle carni. Ancora una volta il massimo ardimento del colore coincide con l'accento più forte della composizione; e il senso del pittoresco, conquista fatta da Raffaello in Roma, si coordina al senso architettonico, lo completa, lo esalta » (1).

Nel brano del Vasari troviamo un chiaro esempio della vecchia critica d'arte, che appunto riconosce come suo iniziatore e massimo rappresentante quello scrittore. Il Vasari espone il soggetto del quadro, ricerca se il pittore abbia raggiunto la verosimiglianza negli atteggiamenti, nell'espressione dei sentimenti dei varî personaggi e li abbia efficacemente rappresentati; il colore, il rosso che infoca la testa dell'incredulo prete, è apprezzato solo perchè serve ad aumentare la verosimiglianza, a render più perfetta l'imitazione della realtà. Ricorda il Dolce, il quale afferma che « il colore fa le pitture vive e tali che loro non manchi che il fiato ». Nessuna cura si dà il Vasari degli elementi figurativi, perchè anche il colore conta solo come mezzo d'imitazione, non come espressione di un sentimento dell'artista, e dà lode a Raffaello per « l'invenzioni dei componimenti », per la capacità cioè di inventare, di immaginare il modo di disporre le figure e gli altri elementi del quadro in modo conveniente, chiaro, abile e nuovo. Con ciò non vogliam dire che nel Vasari manchino del tutto giudizî veramente critici, ma non è qui il luogo di trattare tale questione.

Il Venturi invece mette in evidenza tutta la potenza espressiva ed emotiva del colore in questo mirabile quadro, considerandolo come manifestazione lirica del sentimento dell'artista e della sua visione fantastica, non in rapporto alla verosimiglianza e all'imitazione della realtà; e nota come qui il colore si sposi all'euritmia delle linee, all'armonie degli spazi, caratteristiche dell'arte di Raffaello. La composizione del gruppo di svizzeri a destra è per il Venturi disposizione architettonica,

(1) VENTURI A., op. cit., p. 175-176. Come si vede, Raffaello qui non è più il pittore della tradizione romano-fiorentina, ma è un colorista. Tant'è vero che la distinzione di forma e colore esteticamente non regge!

geometrica quasi, di linee; il gruppo forma un semicerchio che ha il suo centro nella giovine guardia dagli occhi febbrili, che la posa e il colore contribuiscono a far risaltare sugli altri.

È chiara la differenza che passa tra il significato vasariano della parola composizione, e quello che le attribuisce il Venturi.

105. — Raffaello. La Deposizione.

Sentiamolo ancora nel *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Raffaello (fig. 105).

« L'arco che rientra lento dal capo indietreggiato di Giuseppe d'Arimatea, lungo il suo petto e lungo il corpo di Cristo, per risalire alle spalle del giovane atleta, disegna una culla posta tra due robusti divergenti sostegni. Sulla testa di Cristo si aprono a tricuspide le teste di Giuseppe d'Arimatea, di Giovanni e di Nicodemo: queste due ultime e quella di Mad-

dalena accompagnano il moto della salma, ondeggiano con essa. A destra a bilanciare la composizione, il gruppo delle Marie ripete di lontano, come di scorcio, il ritmo delle ultime figure a sinistra. E le nuvole del cielo e i colli e i piani ripetono pure i ritmi della composizione figurata, ma cielo e terra trovano nella rupe a sinistra, nelle rocce in cui s'apre il sepolcro, l'arresto, l'ombra, il silenzio ». Quest'architettura del gruppo « di per sè esprime lo spirito sereno dell'arte di Raffaello », ma « nel silenzio il dolore si fa più intenso, il tremito diviene delirio, il pianto scoppia in singulti » (1).

106. — Pier della Francesca. Battesimo di Gesù.

Così si riesce a trovare il motivo dominante dell'arte di Raffaello, euritmia di linee, armonia di spazî, equilibrio di gruppi, di masse d'ombra e di luce. Quando questo spirito di equilibrio e di chiarezza verrà meno, la composizione si farà macchinosa, irregolare, aritmica; non sarà più espressione dell'anima dell'artista.

Vediamo come il Venturi sa far risaltare il segreto dell'arte di Pier della Francesca, criticando il *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra (fig. 106).

« La composizione si orienta prospetticamente verso un asse mediano, al tutto tondo anticoloristico, e all'illusoria profondità spaziale di Masaccio, subentrano attenuazione di rilievo, regolarità architettonica di forme, accostamento di zone coloristiche entro lo spazio, che, prospetticamente composto,

(1) Venturi A., op. cit., pag. 141.

conserva intiero il valore delle sue distanze; la luce solare, diffusa per tutto il campo del quadro, il candido *plein-air* meridiano, fonde in armonie di ineffabile dolcezza le superfici di colore » [1]. Le mani congiunte del Cristo sollevate in alto, il filo dell'acqua che stilla dalla tazza e la colomba volante si dispongono in una ideal linea verticale che segna l'asse del quadro: il piede sollevato del Battista bilancia la mano sospesa. Le figure si compongono entro lo spazio secondo leggi architettoniche: rigide e immobili come membri costruttivi divengono impersonali, si trasformano in simboli.

Ecco qui tutta l'arte di Piero, del grande prospettico, dell'insuperato creatore di armonie di spazî e di colori, di cristalline forme.

Così l'opera d'arte è guardata, sgombra la mente di ogni pregiudiziale, come pura espressione dello spirito dell'artista.

Naturalmente questi esempi di critica devono valere soltanto per indirizzare il principiante, non devono certo essere una falsariga da seguire; allora sarebbe finita ogni sensibilità estetica, e il critico non sarebbe più tale, come non è più artista quello che imita le opere di un altro e non crea. La critica, in fondo, è anch'essa un'arte; è anch'essa una cosa tutta individuale.

Certo da principio ci si può spaventare delle difficoltà che offre il compiuto apprezzamento di un'opera d'arte; ma non bisogna lasciarci vincere dallo scoramento. Se una pittura, una statua, un'architettura non ci diranno nulla la prima volta o le prime volte che le guardiamo, non dobbiamo concludere che non siamo capaci di sentir l'arte, ma al più che non sappiamo ancora sentire quelle opere; col tempo sentiremo anche quelle; intanto vediamo se la nostra fantasia è più pronta a goderne delle altre. Avviene per le arti figurative come per la musica, che spesso sentita la prima volta non riusciamo a comprendere; ma ascoltata la seconda o la terza volta ci scuote e ci avvince e ogni altra volta che ancora la sentiamo, ci rivela sempre nuove e più riposte bellezze.

Lo studio dell'arte consiste nel *vedere;* se è sciocco studiare la storia di una letteratura senza conoscerne a fondo e *direttamente* le opere, ancor più sciocco sarebbe studiare la storia dell'arte sui manuali e accontentandosi di qualche riproduzione di

(1) Venturi A., *Piero della Francesca*, Firenze, Alinari, 1922, pag. 36.

opere notissime. Bisogna vedere, vedere e vedere; così gli occhi si apriranno alla luce del bello, a gustare le più riposte e intime bellezze delle creazioni dell'arte. Chi abita nelle grandi città ha sempre l'opportunità di servirsi dei musei per lo studio di molte opere. Anche qui lo studioso non faccia la solita corsa per tutto il museo, con le sommarie notizie di una guida, o, peggio ancora, con la malfida scorta di un *cicerone*, ma si limiti a poche opere per volta, dopo aver fatto una sobria preparazione sull'artista a cui vengono attribuite, sull'epoca a cui appartengono, ecc., guardi, senza preconcetti, con occhi puri, se si può dir così, con mente aperta a ricever le impressioni che quelle opere susciteranno in lui. Così pian piano egli si abituerà a distinguere le maniere dei varî artisti, le varie scuole, ad apprezzare le varie opere d'arte da fine e intelligente conoscitore, notando tutto ciò che è in esse di pregevole, cogliendo l'incanto particolare a ciascuna di esse.

E le chiese quante opere insigni racchiudono! Quante volte sono esse stesse dei capolavori! — Anche in piccoli paesi dove non sono musei o raccolte artistiche, l'arte arriva a far sentir la sua voce ne' templi.

Dappertutto ove si vada, non si trascuri mai di cercare se v'è qualcosa di bello da osservare, così ci si abituerà a vedere con occhi proprî, a giudicare con criterio proprio. Si vedrà poi quanto di quelle opere hanno detto gli altri, e si correggerà, nel caso, il proprio giudizio.

Ma soprattutto occorre, e lo si ricordi sempre, vedere. vedere e vedere.

VINCENZO GOLZIO.

TERMINOLOGIA

TERMINOLOGIA

Chi studia un'opera d'arte e desidera non solo d'intenderla e gustarla, ma di sapere descriverla, si trova spesso dinanzi alla difficoltà di non conoscere i termini proprî delle forme artistiche delle varie epoche, come anche quelli del loro contenuto rappresentativo. Gli occorrono quindi dei prospetti, dove sieno messi sott'occhio ordinatamente i termini, che si riferiscano a ciascuna arte, e un dizionario ove sieno spiegati. A tale necessità dello studioso cerca di soddisfare alla meglio quest'ultima parte del nostro lavoro, che s'intitola perciò Terminologia.

I prospetti metodici riguarderanno non solo le tre arti dell'architettura, scultura, pittura, ma anche le vesti, le armi, gli ornamenti, il mobilio, che possono figurare in un'opera d'arte greca, romana, bizantina, e che possono interessare dal lato ermeneutico e stilistico. Tali prospetti sono ben lungi dall'essere completi, ma ci sembra che per uno studioso, non già per uno specialista, possano essere sufficienti. Ad evitare in essi inutili ripetizioni, il termine greco sarà scritto con caratteri greci, solo quando non sia stato il medesimo adottato in latino od in italiano. Quanto poi al piccolo dizionario, è da avvertire: 1° Che, per uniformità nei caratteri tipografici, i termini greci sono scritti con lettere latine, e debbono quindi cercarsi sotto questa grafia, che viene indicata nel corrispondente prospetto. 2° Che la spiegazione del termine è limitata al puro necessario, per non accrescere la mole del libro, e che, per la medesima ragione, si omettono tutti quei termini, citati nel prospetto, che sono di più facile intelligenza. Per una più ampia spiegazione si può ricorrere a quelle opere

speciali, che vengono indicate nella bibliografia dei singoli prospetti. 3° Che a ciascun termine è, di consueto, omessa l'indicazione del genere d'arte cui appartiene, perchè ciò facilmente si rileva dal prospetto metodico, al cui solo servigio è redatto il piccolo dizionario.

PROSPETTI METODICI

I. — ARCHITETTURA.

Bibliografia. — REINACH S., *Terminologia dei monumenti megalitici* (in « Revue Archéol. », 1893, II, pag. 34). A. MARQUAND, *Hand book of greek Architecture*, New-York, 1909. S. KAYSER, *Terminologie de l'arch. grecque* (in « Musée Belge», 1909). BALDI B., *Lexicon Vitruvianum*, Amsterdam, 1649. E. PROMIS, *Vocaboli di architettura posteriori a Vitruvio* (in « Mem. dell' Acc. di Scienze di Torino », serie 2ª, vol. 28). QUATREMERE DE QUINCY, *Dizionario storico d'architettura*, ecc., Mantova, 1842. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del Disegno*, Bassano, 1797. PLANAT P., *Encyclopédie de l'Architecture*, Paris, Dujardin, s. d., volumi 6. RUSSELL STURGIS, *A Dictionary of Architecture and Building*, New-York, Macmillan, 1901. MARUCCHI H., *Éléments d'archéologie chrétienne*, etc., Paris-Rome, Desclée-Lefebvre, 1900-1902 (specialmente Basiliques et Églises de Rome). RAVAZZINI G., *Dizionario d'architettura*, Milano, Hoepli, 1923. Per l'identificazione del nome latino delle pietre e dei marmi col corrispondente italiano si è seguita la terminologia del Corsi, perchè più conosciuta, sebbene non molto esatta.

A). TERMINI GENERALI.

Disegno (descriptio, graphis γραφίς), tratteggio, pianta, (icnografia), alzato (ortografia), prospettiva (scenografia), spaccato (sciografia), proiezione, (assonometrica) sezione, profilo, sagoma, particolare, scorcio (catagraphé καταγραφη, catatomé κατατομή), prospettiva, simmetria, asimmetria. Statica, stereotomia, assise, letto, piano di posa, - di clivaggio, risega, sporto, aggetto (proiectura). Modulo.

B). MATERIALI.

1° **Pietre di costruzione** (lapides) — Peperino (albanus) - sperone (gabinus) - tufo (ruber) - selce (silex) - travertino (tiburtinus).

2° **Marmi di costruzione, statuari, ornamentali.** — *Greco:* duro (parium lychnite, lygdinum) - fino (pentelicum) - livido (thasium) - giallognolo (lesbium) - turchiniccio (tyrium o sidonicum) - cipolla (hymettium) - grechetto duro (porinum) - marmo di Carrara (lunense) - palombino (coraliticum o sangarium) - giallo antico (numidicum o libicum) - nero antico (taenarium) - portasanta (iassense o carium o claudianum) - cipollino (carystium o euboicum) - fior di persico (molossium) - pavonazzetto (docimenium o synnadicum o phrygium o mygdonium) - bianco-giallo (phengite) - giallo tigrato (corinthium) - bigio antico (batthium) - bigio morato (luculleum) - africano (chium) - bianco e nero antico (proconuesium o cyzicenum) - giallo e nero antico (rhodium) - lumachella bianca antica (megarense) - broccatello antico (schiston) - alabastro (alabastrum o onix, o arabicum) - breccia antica (scyrium, o hierapoliticum) - rosso brecciato (lydium).

3° **Pietre ornamentali.** — *Serpentino:* verde ranocchia (ophites) - verde ranocchia oudata (augusteus) - verde fiorito (tiberianus) - verde antico (atracius o thessalicus). — *Diaspro:* verde o fasciato (grammatias) - rigato (polygrammos) - sanguigno (heliotropicus) - nero e giallo (lysimacus) - verde scuro (smaragdus aethiopicus) - verde chiaro (tanus). — *Porfido:* serpentino (porphyrites lacaedemonius o spartanus o taygetus o croceus o smaragdinus), propriamente detto (porphirites thebaicus, leucostictos o romanus). — *Granito:* rosso (pyrhopoecilus) - del foro (psaronius) - bigio (syenites) - nero (aethiopicus) - grafico (iudaicus) - di Genova (ligusticus).

C). TIPI DI COSTRUZIONI.

1° **Senza rivestimento.** — Poliedro - megalitica - poligonale - ciclopica - ierone - quadrata (opus quadratum, isodoma, pseudoisodoma) - incerta (opus incertum) - mista (opus mixtum) - scoticum - saracinesca - romanica.

2° **Con rivestimento.** — *Parte interna:* muro a sacco (structura caementicia, caementa, farctura, emplecton, diamicton) - diatoni - calcestruzzo. — *Parte esterna:* paramento, cortina, orthostoton - opera reticolata (opus reticulatum) - laterizia (opus latericium) - intonaco (tectorium, albarium, albatio, expolitio, incrustatio, crustae).

3° **Pavimenti.** — Signinum - segmentatum - testaceum - lithostroton - sectile - tessellatum - alexandrinum - spicatum - imbricatum - scutulatum - barbaricum - vermiculatum - musivum - emblema.

D). MEMBRI ARCHITETTONICI.

1° **Fondamento** (substructio, analemma ἀνάλημμα).
2° **Basamento** (basis, stilobate στυλοβάτης, stereobate στερεοβάτης, crepis κρηπίς, crepidoma κρηπίδωμα).
3° **Base**: zoccolo - piedistallo - plinto (πλίνθος).
4° **Pilastro**: pila - anta - parastás (παραστάς) - pilone - dipilo - propileo.
5° **Colonna** (stylos στῦλος, chion κίων) semplice - binata - polistile - diritta - a spirale - a chiocciola - a tortiglioni - tortile - vitinea - salomonica - a bozze - ad anello - scanalata (stria, striglis, alveus, rhabdos ῥάβδος, diaxisma διάξυσμα); scannellata - cannelli - embricata.
Parti. Fusto (fuso, corpo, σῶμα) - apofige - cimbia - scapo (sommoscapo o ratta di sopra, imoscapo o ratta di sotto) - rastremazione - garbo - gonfiatura, entasi (ἔντασις).
6° **Capitello** (capitulum, capitellum, chephalìs [κεφαλίς, κεφάλαιον, epicranon ἐπίκρανον], chiocranon κιόκρανον) - di modanatura - di scultura.
Parti. Abaco (abacus) - stylopinax (στυλοπίναξ) - corpo (calathos κάλαθος) - collo (echino ἐχῖνος) - collarino (annulus, ipotrachelion ὑποτραχήλιον) - voluta (helix ἕλιξ, elicos ἑλικός, speirochephalon σπειροκέφαλον, calche κάλχη) - occhio della voluta (oculus) - cauliculi - viticci - acanto - pulvino (pulvinar).
7° **Trabeazione**. — Architrave, piattabanda (trabs, epistylium) - fregio (taenia, fascia, zona, zoophoros ζωοφόρος) - glifi - triglifi - femori del triglifo (femur, meroi μηροί) - metope (intersectio, intertignium) - dentelli (denticuli metatone) - gocce (guttae) - mutuli - modiglioni (promoctoi πρόμοχθοι) - cornicione (coronae, gheison γεῖσον, γεισιπόδισμα) - cornice (acrogheison ἀκρογεῖσον) - sima - frontone (fastigium, aetos ἀετός, ἀέτωμα) - timpano.

E). MEMBRI COSTRUTTIVI.

1° **Arco**: fornice, arcata - archivolto - centinatura - ghiera - apertura, luce, vano, tondo - campata dell'arco.
Forme. A tutto sesto o di pieno centro, scemo, rialzato - a ferro di cavallo, a chiglia, a schiena d'asino, a scudo, a carena, a mitra - ellittico, parabolico, ogivale (ogiva), acuto, lobato, trilobo o trilobato, a stalattite, rampante, pensile, di scarico, di controspinta.
Parti. Intradosso, sottarco - estradosso - chiave, serraglio - mosse, imposta, alette - pietritti.
2° **Vôlta** (fornix, camara o camera).

Forme. A botte, a vela, a crocera, a schifo o a conca, lunulata, anulare, a stalattiti, reticolata, stellata.

Parti. Cervello - chiave - nervatura, costoloni, areste - peducci, penducci, pendagli, pennacchi - vele - intradosso - estradosso - imposte, lunetta.

3° **Cupola** (tolo, tholos, chypellon κύπελλον).

Forme. Sferica - a bulbo.

Parti. Tamburo - calotta - petti, fusi - costoloni - peducci, pendagli, pennacchi (sferici, a tromba) - lanterna.

4° **Abside** (Absis).

Forme. Circolare, poligona, tricora, pentacora, ecc.

Parti. Tamburo, tribuna, conca, semicalotta.

5° **Pareti** (paries), arcuate (fornicatae).

6° **Porta** (ianua, ostium, fores, bifores, quadrifores, valvae, pylai πύλαι).

Parti. Portale - architrave (limen superum) - stipiti (postes) - soglia (limen) - strombatura, imbotte, sguincio, sguancio - imposte (antepagmentum, corsae, replum, impages) - chiavistello (pessulus) - protiro.

7° **Finestra** (rettangolare, quadrata, ad arco, a rosa, crociforme, polilobata, bifora, trifora) strombatura, imbotte, sguincio, sguancio.

8° **Soffitto** (caelum) piano, a cassettoni (lacunaria, laquearia, artesonades), a stalattiti - testudo.

9° **Tetto**, intravatura, puntoni, arcali - razze, monaco, morali, correnti, travicelli (scindulae, canterii, spekiskoi, colmareccio - tegole (tegulae hamatae) - embrici (calypteres καλυπτῆρες) - gronde, grondaia, sottogrondale (colliciae, colliquiae, solenes σωλῆνες) - choloedrai.

F). MODANATURE.

a) *Rette:* Listello, regolo, pianetto, pianuzzo, fascia - b) *Tonde:* tondino, fusarolo o fusaiolo, collarino, filetto, astragalo, tondo, annulus - toro (pulvinar), scozia (trochilos τρόχιλος) - sima, gola rovescia dorica, gola diritta lesbia, guscio o sguscio, cavetto - ovolo, mezz'ovolo, perle, dentelli, gocce.

G). ORNAMENTI.

1° **Arte classica.** — Meandri - greche - trecce - girali - cauli - cauliculi - viticci, encarpi, festoni - bucrani - pàtere - acroteri - antefisse - cornucopie.

2° **Arte romanica.** — Lesene o lesine, paraste, bande, archetti pensili - animali fantastici (stilofori, barifori) - chimera - dragone - grifo e grifone - fenice - idra - liocorno - unicorno - ippocampo - pistrice - sfinge.

3° **Arte gotica.** — Pinnacoli, guglie - granchio - gattone - naso fiore crociforme, ghimberga, gargolle - areste - chiavi pendule - stile a lancetta, raggiante, fiammeggiante - mandorla.

4° **Arte del rinascimento.** — Candeliere, candelabri - grottesche - arabeschi - raffaelleschi - bugne, bozze - cartelle, tabelle ansate - cariatidi, accademie, telamoni.

5° **Arte barocca.** — Svolazzi - rupi - nuvole - conchiglie, ecc.

H). EDIFICI.

I. IL TEMPIO GRECO ROMANO. — Naos (*ναός, νηός, νεώς*), domos (*δόμος*), naiscos (*ναΐσκος*) - domus, aedes, templum, delubrum, fanum, sacrarium, sacellum, aedicula.

a) *Forme:* rettangolare, circolare - en parastasin (*ἐν παραστάσιν*), in antis - prostilo, amfiprostilo, peristilo.

b) *Secondo il numero dei colonnati:* periptero, monoptero, diptero, pseudoperiptero, pseudodiptero.

c) *Secondo il numero delle colonne in facciata:* tetrastilo, esastilo (eptastilo), octastilo, decastilo, dodecastilo.

d) *Secondo la distanza fra le colonne:* picnostilo, diastilo, sistilo, eustilo, areostilo - intercolunnio (*μεσοστύλιον*).

e) *Parti:* Naos, navis - naos diplous (*ναὸς διπλοῦς*), cella - pteron (*πτερόν*) - pronaos, prodomos, vestibulum anticum - opistodomos, vestibulum posticum - temenos, favissae - ipetro, opaion (*ὀπαῖον*).

II. LA CASA GRECA. — Oicos (*οἶκος*), megaron (*μέγαρον*).

Parti. Ingresso: auleios (*αὔλειον*), auleia (*αὔλεια*), aulios (*αὔλιον*, aulia thyra (*αὔλια θύρα*). — *Vestibolo:* prothyron, propileion, thyroreion. — *Atrio:* aulè (*αὐλή*), peristylion. — *Abitazioni*; andronitis (*ἀνδρωνῖτις*) - gynaeceum (*γυναικών, γυναικωνῖτις*) - thalamus - pastas (*παστάς*) - amphithalamus - exedra, domatia (*δωμάτια, σἰκήματα*) - androncs, oicoi (*οἶκοι*) - metaulos (*μέταυλος, μέσαυλος*) - istones (*ἱστῶνες*) - iperoon (*ὑπερῷον*), anogaion (*ἀνώγαιον*).

III. IL GINNASIO GRECO. — Peristylium - ephebeum, sphaeristerium - xystoi - balaneion (*βαλανεῖον*), pyraterion (*πυρατήριον*), apodyterium, elaeotesium (*ἐλαιοθέσιον*), conisterium.

IV. LA CASA ROMANA. — Aedes (pl.), domus, insula, praetorium (palatium).

Parti. Ingresso: vestibulum - atrium (tetrastylum, tuscanicum, testudinarium, displuviatum, sutorium, aviarium) - cavaedium

(impluvium, compluvium). — *Interno:* tablinum - cubicula (nocturna, dormitoria, diurna) - conclave - triclinium - gynaeceum - oecus - fauces - alae - lararium - aula, mesaula, diaeta, camara — heliocaminus, hibernaculum - laconicum - hypocaustum - cella - apotheca - porticus, cryptoporticus, embolo (ἔμβολος), andron, ambulacrum, excubitorium - contabulatio (prima, secunda, ecc.) - pavimentum - suspensura - obtostroton - caminus - fumarium.

V. IL TEATRO GRECO-ROMANO. — Theatrum, visorium.

Parti. Coilon (κοῖλον), cavea - cherchides (κερκίδες), cunei - diazomata (διαζώματα), praecinctiones, balteus, podion, podium, gradus, vomitoria, tribunalia - orchestra, conistra (κονίστρα) - logheion (λογεῖον), pulpitum, scaena - pegma, proscaenium, postscaenium (ὑποσκήνιον) - valvae regiae - hospitalia, aulaeum (αὐλαία) - siparium, velarium.

VI. LE TERME GRECO-ROMANE. — Thermae, loutrón (λουτρόν). Balneum, balineum.

Parti. Spoliarium - apodyterium - frigidarium - tepidarium - caldarium o calidarium, pyraterion (πυρατήριον), sudatio, laconicum, hypocausis, hypocaustum, clibanus, clipeus - baptisterium, natatio piscina - labrum, solium (fistulae, epistomia, draco) - palaestra - sphaeristerium - conisterium - stadium - xystus - unctorium, elaeothesium, destrictorium.

VII. ALTRI EDIFICI. — Amphitheatrum (V. per le parti Theatrum) - Circus (meta, spina, carceres). - Stadium - hippodromus. - Auditorium - odaeum. - Basilica. — *Parti:* Naves, porticus, absis, chalcidicum.

VIII. LA CHIESA CRISTIANA LATINA. — Ecclesia, titulus, dominicum, basilica, oratorium, marturion, sacellum, sanctuarium, templum - baptisterium - consignatorium.

Basilica. *Parti interne:* absis, sanctum, sanctuarium, presbiterium - tribuna - apothesis, diaconicum, prothesis, paratorium, pastophorium - ciborium, tegurium, tiburium, pergula, arcora o ostium - confessio, memoria martyris (ara confessionis, arcus confessionis, fenestella confessionis, ianua confessionis, cataracta, umbilicus, sepulcrum, arca, catabasium) - arcus triumphalis - quadratum populi, oratorium populi, pars virorum, senatorium - mastroneum, pars mulierum - schola cantorum - naves, capsum - transeptus - calcidicum - peribolus. — *Parti esterne:* porticus - narthex, porta, portualium, prothyros - atrium (paradisus, cantharus).

IX. LA CHIESA CRISTIANA GRECO-BIZANTINA. — Basilichè oichia (βασιλικὴ οἰκία), stoà (στοά), chyriacòn (κυριακόν), proseuchterion (προσευχτήριον), martyrion - baptisterion (columbethra κολυμβήθρα).

Parti interne: Apothesis - diaconicon - typicarion - scheuvophylachion (σκευοφυλάκιον) - prothesis - proscomidè (προσκομιδή), presbyterion - thysiasterion (θυσιαστήριον), adyton, aghion, aghiasma (ἁγίασμα) - abaton (ἄβατον) - ierateion (ἱερατεῖον), bema (βῆμα), ierón (ἱερόν) - soleas (σωλέας), soleia (σωλεῖα). - Iconostasis - oraia pyle (ἡ ὡραία πύλη) - diastylon (διάστυλον) - yperthyron (ὑπέρθυρον). - Andron - gynaeceon, matronicon (ματρονικόν). - *Parti esterne:* pronaos, narthex, esonartex (ἐσονάρθηξ), exonartex (ἐξονάρθηξ).

X. EDIFICI FUNEBRI. — Monumentum, conditorium, sepulcrum, tumulus - columbarium, polyandrion, puticuli - mausoleo, avello, sarcofago, cenotafio, cepotafio, eroon - arca, capulus, pilo, solium, tomba - cippo - stele - urna, olla - bustum, pira - ustrinum, accumbitorium, apparatorium.

Cimiteri. — 1° all'aperto *Sub divo:* memoria, cella memoriae - triclinia, exedria - pergulae. — 2° *Ipogeo:* catageo - crypta, descensus - ambulacrum - pila - arcosolium, pareticulum, arcora, loculi (bisomi, ecc.), retrosanctos.

XI. CASTELLO MEDIEVALE. — Maniero - forte, contrafforte - spalto, controspalto (cresta, dorso), torre, torrione - avancorpo - bertesca, vedetta, baluardo, bastione, merli - ponte levatoio, porta saracinesca, barbacane, cortina, galleria, casamatta, cassero, piombatoio.

II. — PLASTICA E SCULTURA.

Bibliografia. — FRAENKEL, *De verbis potioribus quibus opera statuaria Graeci notabant*. Lipsia, 1873.

I. IL LAVORO. — a) *Per l'argilla:* tornio (rota, rota figularis, orbis, τόρνος, τροχός κεραμικός), forma, matrice (protipo, tipo, ectipo ἔκτυπος), cappa, anima - modello, bozzetto, manichino, cavalletto (stipes, crux, canabos κάναβος) - stecca, calibro, sottosquadro.

b) *Per il marmo:* punteggiatura, sbozzamento, sviolinare, polimentazione (ganosis γάνωσις, cosmesis κόσμησις).

— *Istrumenti:* tridente, quadridente, calcagnuolo, gradina, unghietta, subbia, trapano (terebra, perforaculum τρύπανον), scalpello, raspa, lima, scuffina, violino, mazzapicchio.

c) *Per i metalli:* bulino, cesello (caelum, scalprum, celtis, toreus τορεύς), glyphanon (γλύφανον), copeus (κοπεύς), conio, punzone, tornio, forceps, incus, sphyra (σφῦρα), raister (ῥαιστήρ), pyragra (πυράγρα), acmon (ἄκμων), tomeus (τομεύς), smile (σμίλη) - saldatura, ferruminatio.

d) *Fusione in bronzo:* cappa, anima, collesis (κόλλησις), sphyrelata (σφυρήλατα).

e) *Doratura:* Inauratio, epichrysos (ἐπίχρυσος), subauratio, catachrysos (κατάχρυσος).

II. VARIE SPECIE DI LAVORO. — **Plastica** (terrecotte, ceramica, maioliche, porcellane). - *Stucco* (tectorium [caelatura tectorii] κονία, κονίαμα). - *Gesso* (gypsum γύψος, τίτανος). - *Cera* (cera κηρός). — **Scultura.** *Lavoro a sbalzo* (ἐμπαιστική, toreutica, caelatura), glittica, (scalptura), cammeo. - *Lavoro ad incavo:* niello, damaschino, damaschinatura, agemina, chrysographia.

III. LE OPERE D'ARTE. — *Intaglio:* diaglypha (διάγλυφα) - dattiliografia - sfragistica (σφραγίς). - *Rilievo:* anaglypha (ἀνάγλυφα, ἀνάγλυπτα) - altorilievo, bassorilievo - toreuma (τόρευμα), emblema - prostypum - bratteae - crustae. — **Statua** (torso, busto, protome) - erma, clipeo - statua in piedi (τελεία εἰκών) - pedestre (*pedestris* πεζή, πεζική) - equestre (*equestris* ἐφ'ἵππου, ἔφιππος) - su carri (*in bigis, in quadrigis*) - imago, signum, effigies, simulacrum, sigillum, pupa, bustum - bretas (βρέτας) xoanon (ξόανον), agalma (ἄγαλμα), edos (ἕδος), andrias, andriantion, andriantidion, andriantiscos (ἀνδριάς, ecc.) - sarcofago, larnax (λάρναξ) - lenos (ληνός) - zoon, zoion, zoidion, zoidarion (ζῷον, ecc) - core (κόρη), coros (κόρος o κοῦρος), nymphe (νύμφη), plangon (πλάγγον). — **Forme varie della statua**: acrolita - pseudoacrolita - criselefantina - polilita, achillea, toracata, loricata - togata, ecc. — **Nomi speciali di statue**: cariatidi - canefore - atlanti - telamoni - accademie, ermatena, ermeracle, discobolo, doriforo, apoxyomenos, diadumenos, anapauomenos, sauroctonos, crioforo, moscoforo, epitrapezio, ermescrioforo, anadiomene, pseliumene, ecc.

CERAMICA.

Bibliografia. L'identificazione dei nomi dei vasi colla loro forma, anche di quelli che interessano per le loro pitture, non è ancora sicura; tante sono scarse le descrizioni o i ricordi che se ne hanno in Pindaro, Aristofane, Ateneo, Plinio, ecc. Le spiegazioni quindi che se ne daranno nell'annesso vocabolario, sono più o meno probabili. Di tale argomento si sono tra gli altri occupati: PANOFKA, *Recherches sur les véritables noms des vases grecs*, 1829; GERHARD, *Ricerche sulle forme dei vasi dipinti* (« Annali dell'Ist. di corr. arch.», 1836); USSING I. L., *De nominibus vasorum graecorum disputatio*, Hauniae, 1844; FRÖHNER W., *Anatomie des vases antiques*, Paris, 1876; TH. LAU-HEINRICH BRUNN — D. G. F. KRELL, *Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Decoration*, XLIV Tavole (Lipsia, Seemann, 1877).

Arte greca e romana.

1º **Parti del vaso.** — *Labbro*, cheile (τὰ χείλη) - *bocca*, stoma (στόμα) - *orecchie*, ansa, labè (λαβή), ota (τὰ ὦτα, ὠτάρια) -

ad una ansa od orecchia, monotos (μόνωτος) - a due, diotos (δίωτος), amphotos (ἄμφωτος), amphistomos (ἀμφίστομος) - a quattro, tetraotos (τετράωτος) - *collo*, trachelos (τράχηλος) - *ventre*, gaster (γαστήρ) - *piede*, pous (πούς, τρίπους).

2° VASI: **Per trasportare e versare liquidi.** — Idria (ὑδρία) - calpis (κάλπις) - lagynos (λάγυνος, lagoena) - alabastron (ἀλάβαστρον o ἀλάβαστον, alabastrum) - oinochoe (οἰνοχόη) - oinophorium (οἰνοφόριον, vinarium) - acratophoron (ἀκρατοφόρον) - stamnos (στάμνος) - diota (δίωτα) - epichysis (ἐπίχυσις) - olpe (ὄλπη) - bombylos (βομβύλος, βομβύλη) - crossos (κρωσσός) - prochoos (πρόχοος) - urna - urceus, ampulla, guttus, aquiminarium.

3° **Per mescere.** — Crater (κρατήρ) - psyctér (ψυκτήρ, ψυγεύς) - olchion (ὅλκιον) - deinos (δῖνος) - crouneion (κρουνεῖον) - baucalion (βαυκάλιον) - baucalis (βαύκαλις).

4° **Per attingere.** — Cyathos (κύαθος) - aryster (ἀρυστήρ) - aryter (ἀρυτήρ) - arytana (ἀρύταινα) - oinerysis (οἰνήρυσις) - simpulum, futis.

5° **Per bere.** — Ecpoma (ἔκπωμα) - poterion (ποτήριον) - palimpotes (παλιμπότης) - edypotis (ἡδυπότις) - ghyale (γυάλη) - chonnos (χόνος e χόννος) - phiala (φιάλη) - cymbion (κύμβιον) - gaulos (γαυλός) - chylix (κύλιξ) - batiache (βατιάκη) - cothon (κώθων) schyphos (σκύφος) - bicos (βῖκος) - lepaste (λεπαστή) - chylichnis (κυλιχνίς) - ooschyphion (ᾠοσκύφιον) - cotylos (κότυλος) - plemochoe (πλημοχόη) - chiborion (κιβώριον) - bromias (βρομιάς) - cantharos (κάνθαρος) - holmos (ὅλμος) - amphotis (ἀμφωτίς) - carchesion (καρχήσιον) - rhyton (ῥυτόν) - cheras (κέρας) - acatos (ἄκατος) - chissybion (κισσύβιον) - poculum, culullus, modiolus, allifanum, sinum, trulla, capis, capedo, capeduncula, capula, armillum, anancaeum.

6° **Per sacrificio o votivi.** — Spondochoe (σπονδοχόη) - oinisteria (οἰνιστήρια) - colymbium (κολύμβιον) - lepastè - patera, ama, simpulum, praefericulum, futile, anclabris.

7° **Per profumi.** — Aryballos (ἀρύβαλλος) - libanotos (λιβανωτός) baphea (βάφεα, βάθεα), alabastron, acerra, thuribulum.

8° **Funebri.** — Lechtyhos (λήκυθος) lecite - olla, canopus, obba.

9° **Per conservare provvigioni.** — Pithos (πίθος) - amphora (ἀμφορεύς) - hyrche (ὕρχη) - chelebe (κελέβη) - oxybaphon (ὀξύβαφον) - metretes (μετρητής) - dolium, seria, cadus.

10° **Per usi domestici.** — Apsis (ἀψίς) - lechane (λεκάνη) - lopas (λοπάς) - lebes (λέβης) - holchion (ὅλκιον) - chytra (χύτρα) - paropsis (παροψίς) - louter (λουτήρ) - asaminthos (ἀσάμινθος) - chernips (χέρνιψ) - patina, lances, catinum, olla, ahenum, batillum, labrum, pelvis, alveus, pollubrum, pelluvia - malluvium, nanus.

11° **Di usi e forme varie.** — Loutrophoros (λουτροφόρος) - dactyloton (δακτυλωτόν) - ascos (ἀσκός) - Prousias (Προυσίας), ecc. - diatreta - murrhina, navia, bucchero.

III. — PITTURA.

1° **Termini generali.** — Quadro (tabula γραφή, sanis σανίς - fondo, sfondo - prospettiva (aerea, geometrica, lineare, scorcio, piano, obbiettivo), scenografia, panorama, paesaggio, pittura di genere - disegno (al carbone, a penna, sanguigna, a seppia, ecc.), schizzo, macchia, bozzetto, cartone.

2° **Maniere.** — A fresco (toichografia τοιχογραφία) - a guazzo (pinacografia πινακογραφία), ad encausto (encaustum, encausis ἔγκαυσις, κηρόχυτος γραφή), a tempera - ad olio, acquerello, miniatura, alluminatura, pastello, musaico (musioma μουσίωμα, musaicon μουσαικόν, museiosis μουσείωσις, ἔργον μεμουσωμένον), smalto, tarsia, musaico di commesso, tessuto, arazzo, ricamo.

3° **Istrumenti.** — Pennello (penicillus, γραφίς), pennellessa, spatola, mestichino - agugiella - sfumino (rhabidium, cestrum, cauterium), tavolozza (loculi), appoggiamano - cavalletto (ocribas ὀκρίβας, chillibas κιλλίβας, chillibantum) - imprimitura, mestica.

4° **Azioni.** — Dipingere, velare, lumeggiare - ombreggiare, ombrare, reflessare - velare, sfumare - confondere, digradare - rialzare - mortificare - ricacciare, estinguere, caricare, campare, ritoccare - posare, atteggiare, muscoleggiare, panneggiare, drappeggiare - contornare, storiare - botta, tocco, colpo, ritocco a secco.

5° **Colore. Chiaroscuro.** — Colore acceso, caldo, freddo, fresco, lucido, sordo, complementare - tinta, mezzatinta (tosta, fresca) - tono, tonalità, località - valore, accordo - velatura - lume, accidente di lume, contrallume - ombra, penombra - riflesso, sbattimento.

IV. — VESTIARIO.

Bibliografia. — Racinet M. A., *Le Costume historique*, Paris, Didot, 1888. Roccheggiani, *Raccolta di 100 tavole rappr. i costumi religiosi, civili, militari, degli Egizi, Etruschi, Greci, Romani*, Roma, 1804. Paris P., *Lexique des antiquités grecques*, Paris, 1909. Marquardt, *La vie privée des Romains*, Paris, 1892. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, Laurens, 1909. Wilpert, *Un capitolo della storia del vestiario*, Roma, 1901. De Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rome, 1911. *Les vêtements*, pag. 167, colla bibliografia. Const. Porphyrogeniti Imp., *De Caeremoniis aulae byzantinae*, Ediz. I, Reisk, Bonnae, 1830. Wüscher, Becchi, *Le Memorie di S. Gregorio M.* (in « Atti della Pont. Acc. Rom. di arch. », 1903, pag. 439). Diehl, *Manuel de l'art bizantin*, Paris, 1910, pag. 247, 260. Braun I., *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient*, Freiburg, 1907. Corsi, *Armi greche*, Torino, 1881.

Gelli I., *Armi antiche* (medioevali), Milano, 1900. Abrahany E. B., *Greek Dress*, London, 1908. Floerke H., *Die Moden der italienischen Renaissance*, München, Müller, 1917. La Ferla Clelia, *Saggio sull'abbigliamento femminile del Trecento* (in « Arte », 1921). Polidori Calamandrei E., *La veste delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Firenze, « La Voce », 1924.

I. VESTI CIVILI. — 1° **Coperture del capo.** *Uomini:* Chynè (κυνῆ) - pilos (πῖλος) - petasus (πέτασος) - causia (καυσία). — *Donne:* Calyptra (καλύπτρα) - credemnon (κρήδεμνον).

2° **Indumenti.** — *Interiori:* Endymata (ἐνδύματα). — *Comuni:* Chiton (χιτών) - amphimaschalos (ἀμφιμάσχαλος) - eteromascalos (ἑτερομάσχαλος) - exomis (ἐξωμίς) - chlanis (χλανίς, χλαῖνα) - poderes (ποδήρης) - cheiridotos (χειριδωτός. — *Uomini:* Chitoniscos (χιτονίσκος) - somation (σωμάτιον). — *Donne:* chitonion (χιτώνιον) - diplois (διπλοίς), diplax (δίπλαξ) - epicrocum (ἐπίκροκον) - anamaschalister (ἀναμασχαλιστήρ).

— *Esteriori* (επιβλήματα o περιβλήματα): — *Uomini:* himation (ἱμάτιον) - anabolaion (ἀναβόλαιον) - tribonion (τρίβων, τριβώνιον) - chlamys (χλαμύς) - encomboma (ἐγκόμβωμα) - epirrhema (ἐπίρρημα) - ephaptis (ἐφαπτίς) - ephestris (ἐφεστρίς) - allix (ἄλλιξ) - agrenon (ἄγρηνον) - mandyas (μανδύας). — *Donne:* Spolas (σπολάς) - sisyra (σισύρα) - solides (σωλίδες), solidotae - ampecone (ἀμπεχόνη, ἀμπεχώνιον) - peplos (πέπλος) - apoptygma (ἀπόπτυγμα) - calasinon (καλάσινον - galbanon (γάλβανον).

3° **Calzature** (ypodemata ὑποδήματα): sandalia (σανδάλια) - crepides (κρηπίδες) - embades (ἐμβάδες), embatai (ἐμβάται) - blautai (βλαῦται) - endromides (ενδρομίδες) - carbatine (καρβατίναι) - diabatra (διάβατρα) - persica (περσικά) - cothornoi κοθόρνοι) - bauchides (βαυκίδες) - amyclaides (ἀμυκλαιδες) - arbulai (ἀρβύλαι) - lacouicai (λακονικαί) - peribaris (περιβαρις) baxa, crupezai (κρούπεζαι).

II. ARMI. — **Di difesa** *per il capo:* choryx (κόρυξ) - pelex (πήληξ) - chynee (κυνέη) - cranos (κράνος) - phalos (φάλος) - phalara (φάλαρα) - chymbacos (κύμβαχος) - lophos (λόφος) - metopon (μέτωπον) - pareiai (παρειαί) - paragnatides (παραγναθίδες) - ocheus (ὀχεύς) - imas (ἱμάς) - conos (κῶνος) — *per il petto:* thorax (θώραξ) - omoi (ὦμοι) - zoster (ζωστήρ) - zone (ζώνη) - zoma (ζῶμα) - gherron (γέρρον) - pteryghes (πτέρυγες) - mitre (μίτρη) - linothorex (λινοθώρηξ) - alysidotos (ἁλυσιδωτός) - anchyle (ἀγκύλη) - episemon (ἐπίσημον) - stolas (στολάς) — *per le gambe:* cnemides (κνημίδες) - episphyria (ἐπισφύρια) — *per tutta la persona:* aspis (ἀσπίς) - sachos (σάκος) - boeie (βοείη) - porpax (πόρπαξ) - euchyclos (εὔκυκλος) - ochana (ὄχανα) - canones (κανόνες) - pelte (πέλτη) - antix (ἄντυξ) - gherron (γέρρον). — *Cinture:* mitra (μιτρη) - telamon (τελαμών).

— di offesa. Bele (βέλη) - dory (δόρυ) - enchos (ἔγχος) - encheie

(ἐγχείη) - xyston (ξυστόν) - styrax (στυραξ) - aichme (αἰχμή) - sauroter (σαυρωτήρ) - sarisa (σάρισα) - xiphos (ξίφος) - xiphotheches (ξιφοθήκης) - coleos (κολεός) - enchiridion (ἐγχειρίδιον) - chope (κώπη) - labè (λαβή) - machaera (μάχαιρα) - xynele (ξυνήλη) - aor (ἄορ) - acon (ἄκον) - acontion (ἀκόντιον) - ache (ἀκή) - grosphos (γρόσφος) - toxon (τόξον) - cherata (κέρατα) - corone (κορώνη) - pechys (πῆχυς) - neure (νευρή) - oistos (ὀϊστός) - donax (δόναξ) - onchoi (ὄγκοι) - neuron (νεῦρον) - pharetra (φαρέτρα) - poma (πῶμα) - sphendone (σφενδόνη) - diphthera (διφθέρα).

III. ORNAMENTI. — *Corone, Diademi:* stephanos (στέφανος) - stephanon (στέφανον) - stephane (στεφάνη) - diadema (διάδημα) - stlenghis (στλεγγίς) - stlenghidion (στλεγγίδιον) - taenia (ταινία) - tainidion (ταινίδιον) - lemniscos (λημνίσκος) - mitra (μίτρα). — *Frontali:* prometopidion (προμετωπίδιον) - ampyx. — *Orecchini:* enoidion (ἐνώδιον), enotia (ἐνώτια), enotidia (ἐνωτίδια), diopai (διόπαι), triottides (τριοττίδες), triglenoi (τρίγληνοι). — *Collane:* ormos (ὅρμος), catheter (καθετήρ), ypoderis (ὑποδερίς), perideraion (περιδέραιον), amphide (ἀμφίδη), amphidea (ἀμφίδεα), meniscos (μηνίσκος), streptos (στρεπτός). — *Catene:* alusis (ἄλυσις), alusion (ἀλύσιον). — *Braccialetti:* pselion (ψέλιον), sphincter (σφιγκτήρ). — *Fibbie:* elos (ἧλος). - porpis (πορπίς), porpama (πόρπαμα), porpax (πόρπαξ), enete (ἐνετή), perone (περόνη), peronis (περονίς). — *Anelli:* dactylios (δακτύλιος), periscelis (περισκελίς). — *Sigilli:* sphraghis (σφραγίς), sphraghidion (σφραγίδιον), chylindros (κύλινδρος), chylindriscos (κυλινδρίσκος). — *Cinture:* colpos (κόλπος) - zonion (ζώνιον, ζώνη). — *Ventaglio:* ripis (ῥιπίς) — *Specchio:* catoptron (κάτοπτρον).

IV. MOBILIO-CORREDO. *Letto:* anaclintron (ἀνακλίντρον), epiclintron (ἐπικλίντρον) - coite (κοίτη) - cline (κλίνη) - crabatos (κράβατος o κράββατος) - tyle (τύλη) - tuleion (τυλεῖον) - cnephalon (κνέφαλον) - ypanconion (ὑπαγκώνιον) - tapetes (τάπητες) - rheghea (ῥήγεα) - clainai (χλαῖναι) - peristromata (περιστρώματα). — *Tavole:* Trapeza (τράπεζα), tripodes (τρίποδες), tripodiscos (τριποδίσκος). — *Sedie:* Thronos (θρόνος) - diphros (δίφρος) - ocladias (ὀκλαδίας) - clismos (κλισμός, κλιντήρ, κλισίη) - edra (ἕδρα) - bathron (βάθρον). — *Casse:* chiste (κίστη) - chibotion (κιβώτιον) - chelos (χηλός) - phoriamos (φωριαμός) - pyrghiscos (πυργίσκος) - larnax (λάρναξ). — *Oggetti diversi. Ventagli:* ripis (ῥιπίς) - sobe (σόβη), muiosobe (μυοσόβη). — *Specchio:* catoptron (κατόπτρον, ἐνοπτρον, ἔσοπτρον). — *Ombrello:* schias (σκιάς). — *Lumi:* lampas (λαμπάς) - lychnos (λύχνος) - lycheinon (λυχνεῖον), lychnucos (λυχνοῦχος).

Arte romana.

I. VESTI CIVILI. — 1° **Coperture del capo.** *Uomini:* Petasus, causia, pilus, galerus, galericulus, albogalerus - cucullus, palliolum, tegillum. — *Sacerdotali:* apex (offendices), tutulus, galerus - pileus flaminicus - stroppus - infula - vitta, taenia, sertum. — *Donne:* Velum, velamen, mafortium, flammeolum, theristerium - caliptra - rica, ricinium - mitella.

2° **Indumenti.** *Interiori, comuni:* indusium, interula, subucula, supparus, camisia, tunica interior. — *Uomini:* Campestre, cinctus gabinus. — *Donne:* Amictorium, capitium, strophium, mamillare, fascia.

— *Esteriori. Uomini:* tunica (exomis, talaris, poderis) - manica. *Ornamenti della tunica:* clavus (laticlavus, angusticlavus, chrysoclavus, auroclavus) - periclysis, rotae, orbiculi, tabula - toga (alba, candida, purpurea, picta, polymita, palmata, praetexta, trabea). *Parti della toga:* sinus - balteus - lacinia, ruga - tabula, tabulatum, contabulatio - amictus, amiculum, amictorium, mantum, mantelum - poenula, lacerna, byrrus, reno, endromis, encomboma, alicula - pallium, palliolum, abolla, tunico-pallium, sago-chlamys. — *Donne:* stola, palla, caltula, suffibulum, crocota, vestis choa, chlamys.

3° **Vesti speciali:** *da tavola:* vestis coenatoria, synthesis, synthesina — *per gli dei:* tunica palmata - bassara, nebris, cestus — *per gli schiavi:* cento, centunculus, agrenon, sagum, melote — *di origine straniera:* chiridota, macrochera - sarapis - calasiris - bardocucullus - caracalla - tarentina - anassiridi - saraballa - sarabara - gallica - phaecasia - tiara - calantica.

4° **Calzature.** *Pianelle:* soleae, crepidae, sandala, baxa, fulmenta, talaria.

— *Scarpe:* socci - sculponeae. *Stivali:* calcei, mullei - compagi - carbatina - pero - udo - *da teatro:* socci - cothurni. *Parti:* obstragulum, obstrigillum - ausula - corrigiae - luna - clavus caligaris, ligula.

— *Copertura delle gambe:* feminalia - tibialia, bracae - subligacula - hosae - impilia, fasciae.

II. ARMI. — 1° **Di difesa:** *per il capo:* cassis, galea, buccula, paragote, cristae, cornu, cudo, apex — *per il petto:* thorax, lorica (hamata, segmentata, squamis conserta, concatenata, plumata) cataphracta — *per le gambe:* ocrea, anassiridi — *per i piedi:* caligae, gallica — *per tutta la persona:* scutum - clipeus - pelta - parma - umbo - cornu - cudo - ancile - aspis. — Aegis.

2° **Di offesa:** Hasta, materis, pilum, contus, dolo, cuspis, verutum, arcus, cornu, corytus, balaestra, tribulus, missilia - pharetra,

sagitta, glans, funda, fala, falarica, iaculum, aclis, gaesum, sparum, soliferreum, malleolus, amentum, gladius, ensis, framea, romphaea, machaera, copis, ligula, spatha (semispatha, vagina, balteus, parazonium), pugio, sica, spiculum, dolo, veru, acinaces, clunabulum, clunaculum, mucro, harpe. — *Insignia:* aquilae, dracones, vexilla, signa, imago, flammulae, tufae, pinnae, ferculum, tropaea, panoplia, labarus, sceptrum. — *Ornamento:* phalerae, vitis, corona vallaris, obsidionalis, ecc. — *Vesti:* sagum, sagulum, paludamentum chlamys, abolla, lacerna, armilausa, balteus, cingulum, cilicium. — *Cavallo:* Ephippion, antilena, postilena, cingula, frenum, habena.

III. ORNAMENTI. — *Del capo:* corona, diadema, basilium, lemniscus, spira, taenia, mitra, mitella, fascia, vitta, instita, ampyx — *del petto:* bulla, encolpion, philacterium. — *Orecchini:* Inaures, pendentes, stalagmium, fila, lineae, murenulae, bacae. — *Collane:* Monilia, collare, torques, catena, nodus. — *Braccialetti:* Armilla, spatalia, spinter brachiale, dextrocherium, manicae. — *Anelli:* Anulus, condalium. — *Ornamenti delle vesti:* Segmenta, orbiculi, tabulae, fimbriae, clusurae, cestus, patagium, paragauda o paragaudis, fibula, limbus, instita, balteus, loramenta, plagula - lorum - bratteae.

IV. MOBILIO, CORREDO DOMESTICO. — *Letto:* lectus, torus, torulus, accubitum - biclinium, triclinium, hexaclinium - sigma, stibadium - grabatus - culcita - cervical, cubital, pulvinar, pulvinus - follis, tomentum - pluteus, sponda. — *Tavole:* abacus, mensa, cartibula, delphicae, monopodia, acropodium, trapezophorum, cillibantum, cilliba, urnarium, anclabis, vibia, orbes, mensae citreae. — *Sedie:* sedecula, sella (curulis, plicatilis), sedile, cathedra, thronus, solium, subsellium, bisellium, ancon, scimpodium, seliquastrum, scamnum, anabathrum, transtrum, suggestus. — *Casse:* Armarium, arca, capsa, capsula, scrinium, cista, loculus, pyxis. — *Lumi:* candelabrum, lucerna, lanterna, ceriolarium, policandilum, lychnuchus - funale, fax, taeda.

— Corredo domestico. *Tende:* velothyrum, amphithyrum, aulaea, — *Coperte:* toralia, conopeum - stragulae vestes, stragulum, stratum, pallium. — *Oggetti diversi:* mappa, mantele - manipulus, orarium, linteum, gausape, amphitapa, amphimalla - flabellum, muscarium, specula - bulga, hyppopera, vidula, saccus, crumena, funda, marsupium, mantica.

Arte cristiana-latina.

I. VESTI LITURGICHE. — Amictus - alba - cingulum - manipulus - stola, orarium - paenula, planeta, casula, amphibalus

- dalmatica - pallium (pluviale, superhumerale, contabulatum) - tunica poderis - colobium, fano - pannisellus, gremiale, velum, sudarium, dominicale.

— **Distintivi gerarchici.** Anulus, rationale - pectoralia - baculus, pedum (pastorale), ferula, virga - tiara - mitra - triregnum - infulae - aureola - nimbus.

II. MOBILIO E CORREDO LITURGICO. — Altare, ara, mensa - antipendium, antimensium (pala, àncona, paliotto) - ciborium, tabernaculum, conopeum - clathra, cancelli, transennae - vela, tetravela, pallia - vestes (de stauracin - de blatta, ornata, in circuitu, de oloserico, de olovero, de fundato, de imizilo. — *Ornamenti:* clavus, chrysoclavus, chrysoclabus, auroclavis, periclysis, rota, orbiculus - brandeum, bratteae (butto o butta) - cathedra, thronus - ambon, suggestus, pulpitus, pergamus - crux (decussata, gammata, graeca, latina, commissa, pectoralis, pontificalis, processionalis) - turris, pyxis, buxis, buxida, columba - calix, schyphus - patina - offertorium - ostensoria - thecae, capsae, reliquiaria - ampullae, ama, amula - aquimanile - emunctoria - lampades, phara, phari - candelabra, polycandila, herchia, herpica - anathemata, coronae, regna, catenae signachristus - missale - evangeliarium - epistularium - lectionarium - antiphonaria, gradualia, troparia - hymnaria - homiliaria - passionaria - rotulus paschalis - comes.

Arte cristiana greco-bizantina.

I. VESTI LITURGICHE. — Sticharion (στιχάριον) - zone (ζώνη) - zonarion (ζωνάριον) - zoster (ζωστήρ) - orarion (ὡράριον) - phelonion (φελώνιον o φαινόλης, φαινώλιον, φελώνης, πενόλης) - dalmatiche (δαλματική) - epitrachelion (ἐπιτραχήλιον o περιτραχήλιον) - chamelauchion (καμελαύκιον o καλυμμαύκιον) - epigonation (ἐπιγονάτιον o ὑπογονάτιον) - omophorion (ὠμοφόριον) - epimanichia (ἐπιμανίκια) - saccos (σάκκος) - encolpium (ἐγκόλπιον) - panaghion (πανάγιον, παναγία) staurós (σταυρός, σταύριον).

II. MOBILIO E CORREDO. — Bomos (βωμός) - trapeza chiriou (τράπεζα κυρίου) - ierà mystichè (ἱερὰ μυστική) - cathedra despotichè (δεσποτική καθέδρα) - despoticon chiborion (δεσποτικόν κιβώριον) - catasarchion (κατασάρκιον) - ependytes (ἐπενδύτης o ἐπένδυσις) - trapezophoron (τραφεζοφόρον) - eiletón (εἰλητόν) - antimensium (ἀντιμίνσιον) - poterion (ποτήριον) - lochne (λόγχη ἡ ἁγία) - discos (δίσκος o δισκάριον) - asteriscos (ἀστερίσκος o ἀστήρ) - patane (πατάνη) - calymmata (καλύμματα) - maphorion (μαφόριον) - ame (ἄμη) - artophórion (ἀρτοφόριον) - catastroma (κατάστρωμα) - thymiaterion (δυματήρον) - dicherotrichera (δικηροτρικηρα).

Arte greco-bizantina.

I. VESTI CIVILI. — 1. Coperture: — *del capo:* tiara, tufa (τοῦφα) - cuphia, papaletra (παπαλῆθρα) - phialion (φιάλιον) - velum (βέλον) — *delle mani:* manichelia (μανικέλια) - cheiropsellia (χειροψέλλια).

2. Vesti. Esophorion (ἐσωφόριον, ἐσωτέριον) - sticharion - dalmatichè, colobium - armelausion (ἀρμελαύσιον), cabadion (καβάδιον), saccos (σάκκος), epiloricon (ἐπιλωρικον) - abdia (ἀβδία) - thalassai (θάλασσαι) - castoria (καστόρια) - loroi (λῶροι, δίλωροι, ecc.) charzanian, tzitzachion.

3. Vesti colorate, dorate, ricamate, istoriate. Diacoptai (διακόπται) - masurota (μασουρωτά) - crioi (κριοί) - aelós (ἀετός) - concheutos (κογχευτός) - taones (ταῶνες) - marghellia (μαργέλλια) - astragaloté (ἀστραγαλωτή) - grammata (γράμματα, γαμμαστικοί, - γαμμασημεῖα) - atrabaticà (ἀτραβατικά) - prasinorodinos (πρασινορόδινος) - diaphorà (διαφορὰ) - chrysodetos (χρυσόδετος) - chrysotabla (χρυσόταβλα) - chrysopersicós (χρυσοπερσικός) - fundata (φούντατα o φούνδατα).

4. Sopravvesti. Chlamys, chlanys, pallium (πάλλιον) - saghion (σάγιον) - tablia (τὰ ταβλία) - candys (κάνδυς), mandyas (μανδύας).

II. ORNAMENTI. — *Collane:* maniachion (μανιάκιον) - cloios (κλοιός). — *Corone:* stemma, camelaucion (καμμελαύκιον) - propoloma (προπόλωμα) - modius, modiolus - crinonia (κρινωνία) - camaglio - ormos (ὅρμος). — *Fasce:* paragaude, paragonde, lorum (λῶρος), clavus (κλάβος), chrysoclabus, ecc. - zone, zostér. — *Distintivi imperiali:* basilicà catacleista (τὰ βασιλικὰ κατακλείστα) - tamparion (ταμπάριον) - chlamys, holoserica - dibetesia (διβητήσια) - calcei coccinei (1). *Altri ornamenti:* phengion (φεγγίον).

III. TESSUTI E RICAMI. Byssus, bombycinae vestes, epiblema (ἐπίβλημα) - empetasma (ἐμπέτασμα) - catapetasma, ecc. - stroma (στρῶμα) - peristroma - tapes (τάπης, τάπις), tapetion - amphitapi (ἀμφίταποι) - philothapides (φιλοτάπιδες) - mallotoi (μαλλωτοί) - amphimalloi (ἀμφίμαλλοι) - polymitos (πολυμῖτος) - poichilimata (ποικιλίματα) - aulaeum, cortina, velum, stratum, stragulum, stragulum textile, vestis stragula - opus phrygium - vestis plumaria, acupictilis.

Arte medievale.

I. ARMI. — 1° Di difesa: — *del capo:* morione, celata, bacinetto — *del cranio:* coppo, caschetto, cervelliera, vista — *della*

(1) Molti nomi sono comuni con quelli dell'arte classica greca, e però sono ricordati nei prospetti precedenti.

faccia: baviera, visiera, pennacchiera, ventaglio — *del collo:* guardagoletta, gorgiera — *del petto:* corazza, resta, rotella, targia o targa, pavese, usbergo, giaco — *delle braccia:* spallacci, bracciali, cubitiera — *del ventre:* panciera, braghetta — *delle coscie:* cosciali, fiancali, cosciaroni, guardareni — *delle gambe:* ginocchietti, ginocchiere - gambieri, schinieri — *delle mani:* manopole — *dei piedi:* scarpa.

2º Di offesa. *Aste:* spuntone, corsesca, partigiana, falcione, spiedo, ronca, verruto, gialda, alabarda, forca, picca. — *Spade:* dagone, daga, storta, lingua di bue, striscia, sciabola. — *Pugnali:* stile, sfondagiaco, quadrello, coltellaccio, mazzaferrata, mazzafrusto, martello d'arme.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Lo scopo di questa bibliografia è d'indicare allo studioso le opere principali, che riguardano i *trattati teorici dell'arte*, *le vite degli artisti e le storie dell'arte* (1). Per quelle della seconda e terza classe si sono generalmente preferite le moderne, quando ve ne erano. Riguardo alle vite degli artisti, data l'immensità della materia, non solo si è ristretto il campo a quelle degli artisti greci ed italiani, ma si sono semplicemente accennate le opere d'indole generale, come i *dizionarî*, le *raccolte*, o *generali*, o *particolari (scuole)*, e le *monografie* più importanti, italiane e straniere, sui principali artisti nostri. A tutte queste deficienze, dovute all'indole del lavoro e per non accrescere la mole del libro, si potrà rimediare ricorrendo alle seguenti opere:

O. Fröhlich, *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft* (Berlin, 1902-1918); *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (Leipzig, 1908-1922), poi sostituita dal *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1923..; G. Duplessis, *Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts* (Paris, 1866); E. Calzini, *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* (Rocca S. Casciano - Ascoli Piceno, 1898-1915); Thieme u. Becker, *Kunstler Lexikon* (Leipzig, 1907...); Gatti e Pellati, *Annuario bibliografico di archeologia e storia dell'arte*. Anno I (1911), Roma, Loescher, 1913. Anno II (1912), ivi, 1914.

Utilissimi sono anche i bollettini bibliografici pubblicati dalle varie riviste.

1. TRATTATI D'ARTE. *a)* Architettura. — Oltre i vecchi trattati di M. Vitruvio (*De arch.*, l. X), di L. B. Alberti: *I 10 libri di A.* (Roma, 1784), del Filarete; *Trattato di A.* (Wien, 1890), del Palladio; *I 4 libri di A.* (Venetia, 1570); *Fabbriche e Disegni e le Terme Romane* (Torino, 1873), di Barozzi G. da Vignola; *Manuale d'A.* (Roma, 1785), del Serlio S.; *Libri 5 d'A.* (Venetia, 1541-1551).

(1) Per il resto vedi le particolari bibliografie alle pag. 16, 25, 127, 157, ecc., e le opere citate nelle note.

dello Scamozzi; *Architettura universale* (Venezia, 1611); vedi · D'Agincourt G. B., Seroux L. G., *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dal* IV *al* XVI *secolo* (Prato, 1826-1829); Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'arch. française* (Paris, 1867-1875); Choisy A., *Histoire de l'arch.* (Paris, Baranger); Dehio G. und G. v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes historisch und systematisch dargestellt* (Stutgart. 1892-1901).

b) **Pittura e Scultura.** — Plinio, *Historiae Naturalis*, l. 35 e 36. Heraclius, *De coloribus et artibus Romanorum*; Teofilo monaco, *Schedula diversarum artium Libri tres* (Hendric, Londra, 1847); Alberti L. B., *I tre libri della pittura e il trattato della statua* (Milano, 1804); Da Vinci L., *Trattato della pittura* con note di C. Milanesi (Roma, 1890); Cennino Cennini, *Trattato della pittura o il libro dell'arte* (Firenze, Le Monnier, 1859); Lomazzo G. P., *Trattato dell'arte della pitt., scult. ed arch.* (Roma, 1844); Piero Della Francesca, *De prospectiva pingendi*, pubbl. da C. Winterbeg in « Quellenschriften für Kunstgeschichte » etc. (Wien, 1871 e Strassburg, 1899); Pozzo A. S. I., *Prospectiva pictorum et architectorum* (Romae, 1693); Cloquet J. B., *Nouveau Traité élém. de Perspective à l'usage des Artistes* (Paris, 1823).

2. **VITE DEGLI ARTISTI. Dizionari.** — Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, etc. (Leipzig, 1907...). È giunto al vol. XVII *(Heubel-Hubard)*. E. Bénézit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* (Paris, R. Roger et L. Chernoviz, 1911); Ticozzi, S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori di ogni età e di ogni nazione* (Milano, 1830-1833); Siret A., *Dictionnaire historique et raisonné des peintres, de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours* (Bruxelles, 1883); Bradley I., *Dictionary of Miniaturistes, Illuminators*, etc. (Londra, 1889); Singer H. W., *Allgemeines Künstler - Lexicon, Frankfurt a. M.* (Rütten, 1901); Corna A., *Dizionario della storia dell'arte in Italia* (Piacenza, Tarantola, s. d.); Bessone-Aureli M. A., *Dizionario dei pittori italiani* (Città di Castello, Lapi, 1915).

RACCOLTE GENERALI. — *Artisti greci:* V. la copiosa bibliografia in A. Mau, *Katalog der Bibliotek des Kaiserl. deutsch. arch. Inst. in Roma*, vol. II, pag. 57, 110, 131; e nelle collezioni francesi *Les Maîtres de l'art* (Paris, Rouam) e *Les grands Artistes* (Paris, Renouard). — *Artisti italiani:* Vasari, *Vite dei più celebri pitt., scult., arch.*, con note di C. Milanesi (Firenze, 1878-1885); Baldinucci F., *Notizie dei prof. del disegno da Cimabue in qua*, ecc. (Firenze, 1767-1774); Baglione G., *Le vite dei pitt., scult., arch.*, dal 1572 al 1642 (Napoli, 1733); Pascoli L., *Le vite dei pitt., scult., arch. moderni* (Roma, 1730-1736); Milizia Fr., *Memorie degli arch. antichi e moderni* (Bassano, 1785); Bellori G. P., *Vite dei pittori, scult., arch. moderni* (Pisa, 1821); Lanzi L., *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti sino alla fine del sec.* XVIII (Milano, 1825); Id. *Storia pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole Fiorentina, Senese, Romana, Napolitana* (Firenze, 1792); Errera Isabella, *Répertoire des peintures datées*, vol. I (Bruxelles, 1920) (Comincia dall'anno 1081).

RACCOLTE PARTICOLARI. — Scuole italiane.

ITALIA SETTENTRIONALE. — Crowe and Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy* (London, Murray, 1912). — **Milano.** Calvi L., *Notizie sulla vita e sulle opere dei princip. arch., scult. e pitt. che fiorirono in Milano sotto i Visconti e gli Sforza* (Milano, 1859); Caimi, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia* (Milano, 1862). Malaguzzi Valeri, *Pittori Lombardi nel 1400* (Milano, 1902). — **Bergamo.** Tassi Fr. M., *Vite dei pittori, scult., arch. di B.* (Bergamo, 1793). — **Mantova.** D'Arco, *Delle arti e degli artefici in M.* (Mantova, 1857). — **Cremona.** Zoust, *Not. storiche dei pitt., scult., arch. C.* (Cremona, 1774); Vidoni de Soresina B., *La pitt. cremonese descritta* (Milano, 1824). — **Venezia.** Zanetti M., *Della pitt. V.* (Venezia, 1771); Molmenti P., *La pitt. V.* (Firenze, 1903); Venturi L., *Le origini della pitt. V.* (Venezia, 1907); Testi L.,

Storia della pitt. V. (Bergamo, 1909). — **Friuli.** DE RENALDIS, *Saggio storico della pitt. friulana* (Udine, 1798); MANIAGO, *St. delle arti friul.* (Udine, 1823). — **Treviso.** FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal 1000 al 1800* (Venezia, 1803). — **Verona.** DAL POZZO FR. B., *Le vite degli scult. ed arch. V.* (Verona, 1718); ZANNANDREIS, *Vite dei pitt., scult. e arch. V.* (Verona, 1891). — **Padova.** MOSCHINI, *Della pittura in P.* (Padova, 1826). — **Piemonte.** GAMBA, *L'arte antica in Piemonte* (Torino, 1880); MOTTA CIACCIO L., *Origini della pitt. piemontese del Rinascimento* (in «Arte» 1909); RONDOLINO, *La pitt. P. nel medioevo,* (in «Atti della Soc. d'Archeol. e Belle Arti», Torino, III). — **Vercelli.** BRUZZA-COLOMBO C., *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi,* (Vercelli, 1883). — **Pinerolo.** BERTEA E., *Pittori e pitture pinerolesi del Medioevo* (in «Bullett. Storico subalpino», 2, 1897). — **Genova.** ALIZERI F., *Notizie dei prof. di disegno in Liguria* (Genova, 1876); RATTI C. G., *Delle vite dei pitt., scult., arch. G.* (Genova, 1761); SOPRANI B., *Le vite dei pitt., scult., arch. G.* (Genova, 1674). — **Ferrara.** BARUFFALDI, *Vite dei pitt., scult.. archit. F.* (Ferrara, 1844-1846). — **Parma.** CAMPORI C., *Artisti ital. e stranieri negli Stati estensi* (Modena, 1855); VENTURI A., *La pitt. P. nel sec.* XV (in «Arte», III). — **Modena.** MANFREDINI FR., *Delle arti del disegno e degli artisti della prov. di M. dal 1777 al 1862* (Modena, 1862). — **Bologna.** MALVASIA C. C., *Felsina pittrice,* ecc. (Bologna, 1678); CRESPI L., *Felsina pittrice,* ecc. (Roma, 1769); BOLOGNINI-AMORINI, *Vite dei pitt. ed artefici B.* (Bologna, 1841-1843); VENTURI A., *La pitt. B. nel sec.* XV (Roma, 1890); SUPINO, *La scultura in Bologna* (Bologna, Zanichelli, 1910); GABELLI V., *Architettura romanica-bolognese* (Bologna, Stab. Poligrafici riuniti, 1924). — **Faenza.** VALGIMIGLI G. M., *Dei pitt. e degli artisti F. dei sec.* XV-XVI (Faenza, 1871). — **Pesaro-Urbino.** ANTALDI-SANTINELLI C., *Notizie degli artisti di Pesaro, Urbino e luoghi circonvicini.*

ITALIA CENTRALE. — **Marche.** RICCI A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona* (Macerata, 1834); FERRETTI C., *Memorie storico-critiche dei pitt. A. dal* XV *al* XIX *sec.* (Ancona, 1883); NATALE G., *L'arte nelle Marche* (Roma, 1905); ID., *L'arte marchigiana,* ecc. (Macerata, 1905). — **Umbria.** LUPATELLI A., *St. della Pittura in Perugia,* ecc. (Foligno, 1895); VENTURI, *St. dell'Arte it.* (7, pag. 516); PASCOLI L., *Vita dei pitt., scult., arch. moderni e dei Perugini* (Roma, 1732). — **Firenze.** SUPINO J. B., *Gli albori dell'arte fiorentina* (Firenze, 1906); BERENSON, *The florentine Painters of the Renaissance* (1909); SIREN O., *Di alcuni pitt. fior. che subirono l'influenza di L. Monaco* (in «Arte» del Venturi, 1904); TOESCA, *Umili pitt. fior. del principio del 400* (ivi, 1904). — **Pisa.** SUPINO J. B., *Arte pisana* (Firenze, 1904); TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani* (Pisa, 1808). — **Siena.** COLETTI, *Arte senese* (Treviso, 1906); VENTURI A., *St. dell'A.* (V, 556); VAVASOUR EARLE I., *La pittura senese nella galleria di Perugia* (in «Rassegna d'arte senese» 1909); JACOBSEN, *Das Quattrocento im Siena* (Strassburg, 1908). — **Pistoia.** GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte* (Firenze, 1904). — **Roma.** PASSERI G. B., *Vita dei pitt., scult., arch. che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673* (Roma, 1772); MOTTA CIACCIO L., *Scultura Romana del Rinasc.* (in «Arte» di A. Venturi, 1906).

ITALIA MERIDIONALE. — **Napoli.** DE DOMINICIS, *Vite dei pitt., scult., arch. Nap.* (Napoli, 1840); LANZI, *St. pitt.*, ecc., vol. 2°; FARAGLIA N., *Le memorie degli artefici napoletani* in «Arch. st. delle prov. nap.», t. VII, VIII); SERRA L., *La pitt. Nap. nel Rinascimento* (in «Arte», 1905); LAVIANO N., *Delle pitt. Nap. nella prima metà del sec.* XV (in «Museo di scienze e letterat.», nuova serie, vol. XV). — **Abruzzi.** BINDI V., *Artisti Abruzzesi* (Napoli, 1885). Vedi anche *Rivista Abruzzese.* — **Puglie.** VILLANI C., *Scrittori ed Artisti pugliesi* (Trani, 1904). — **Sicilia.** DI MARZO G. I., *Gaggini e la scultura in Sicilia dal sec.* XV *al* XVI (Palermo, 1880); ID., *La pittura in Palermo nel Rinascimento* (Palermo, 1899); GALLO A., *Saggio sui pittori S. vissuti dal 1800 al 1842* (Palermo, 1842). — **Sardegna.** BRUNELLI E., *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna* (in «Arte», 1907).

Monografie. - *Italiane.* - « Serie di Pitt., Scult., Arch. » diretta da ANGELI D., (Bergamo, Istituto di Arti Grafiche): *Gentile da Fabriano* (G. COLASANTI); *Sebastiano del Piombo* (G. BERNARDINI); *G. Antonio Amadeo* (F. MALAGUZZI VALERI); *Giorgione da Castelfranco* (U. DE VILLARD MONNERET); *Sandro Botticelli* (A. JAHN-RUSCONI); *Masolino da Panicale* (P. TOESCA); *Pietro Longhi* (A. RAVÀ), ecc. *Altre monografie moderne: Tiziano* (CAVALCASELLE e CROWE) (Firenze, 1877); *I Gagini* (DI MARCO) (Palermo, 1880); *Raffaello* (CAVALCASELLE e CROWE) (Firenze, 1884); *Carpaccio* (P. MOLMENTI) (Venise, 1893); *Giorgione* (A. CONTI) (Firenze, 1894); *A. Allegri da Correggio* (Bologna, 1894 e London, 1896); *La gloria d' Urbino (Raffaello)* (Bologna, 1898) (di CORRADO RICCI); *Bernini G. L.* (FRASCHETTI) (Milano, 1900); *Il Botticelli* (I. B. SUPINO) (Firenze, 1900); *Michelangelo* (CORRADO RICCI) (Firenze, 1900); *Il B. Angelico* (I. B. SUPINO) (Firenze, 1901); *Pintoricchio* (CORRADO RICCI) (Paris, 1903); *Les deux Lippi* (SUPINO J. B.) (Florence, 1904); *Mino da Fiesole* (ANGELI D.) (Firenze, 1905); *Il Giambologna* (PATRIZI P.) (Milano, 1905); *Vincenzo Vela* (MANZONI) (Milano, 1906); *Domenico Morelli* (LEVI P.) (Roma, 1907); *Iacopo Bellini* (Firenze, 1908) (C. RICCI); *Il Filarete* (LAZZARONI e MUÑOZ) (Roma, 1908); *Paolo Veronese* (CALIARI P.) (Roma, 1909); *G. B. Tiepolo* (P. MOLMENTI) (Milano, 1909); *Il Domenichino* (SERRA L.) (Roma, 1909); *Il Canova* (MALAMANI V.) (Milano, 1911); *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta* (BASILE E.) (Torino, 1911); *Giorgione e il Giorgionismo* (VENTURI L.) (Milano, Hoepli, 1913); *Leonardo da Vinci Pittore* (VENTURI A.) (Bologna, Zanichelli, 1920); *Giovanni Segantini* (SEGANTINI G.) (Monaco, 1920, 4ª ediz.); *Raffaello* (VENTURI A.) (Roma, Calzone, 1920); *Il Caravaggio* (VENTURI L.) (Roma, Bibl. d'arte ill., 1921; con bibliografia); *Piero della Francesca* (VENTURI A.) (Firenze, Alinari, 1922); *Luca Signorelli* (VENTURI A.) (Firenze, Alinari, 1923); *Brunellesco* (VENTURI A.) (Roma, Bibl. d'arte ill., 1923; con bibliografia); *L. A. Alberti* (VENTURI A.) (Roma, Bibl. d'arte ill., 1923; con bibliografia); *Bramante* (MALAGUZZI-VALERI F.) (Roma, Bibl. d'arte ill., 1924; con bibliografia); *Masaccio* (SOMARÈ E.) (Milano, Bottega di Poesia, 1924); *Armando Spadini* (BALDUCCI A., CECCHI E., OPPO C. E.) (Roma, Industrie Grafiche Romane, 1924); e molte altre che sarebbe troppo lungo citare, oltre le collezioni ricordate a pag. 14, nota 3.

Straniere. — *Les Grands Artistes* (Paris, Renouard). Vi sono quelle di Carpaccio, Donatello, L. Da Vinci, Luini B., Michelangelo, Raffaello, Tiziano, i due Canaletto; *Les Maîtres de l'Art* (Paris, Rouam e Plon). Vi sono quelle di Botticelli, Ghirlandaio, B. Gozzoli, Verrocchio, Bernini G. L., ecc.

— *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, Strassburg, Heitz et Mundel, 1900... Vi sono quelle di Sodoma, Matteo da Siena, Agostino d' Antonio di Duccio, Barozzo da Vignola, Urbano da Cortona, Michelozzo di Bartolomeo, Lorenzo Monaco, Verrocchio, Donatello, Nicola e G. Pisano, Salvator Rosa, Antoniazzo Romano, ecc. — *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, Wien-Leipzig. Vi sono: C. Dolci, Michelangelo, Donatello, Leon B. Alberti, Vasari, ecc. — *Künstler Monographien*, diretta da H. Knackfuss, Leipzig. Vi sono Tiziano, Giotto, Correggio, ecc.

— *The Great Masters in Painting and Sculpture*. Ed. Williamson, London, G. Bell and Sons 1895... (Vi sono B. Luini, Andrea del Sarto, L. Signorelli, Raffaello, C. Crivelli, Correggio, Donatello, Perugino, Sodoma, L. Della Robbia, Giorgione, Piero della Francesca, Pinturicchio, Francia, Brunelleschi, Mantegna, Giotto, G. Ferrari, L. Da Vinci, ecc.

Altre opere straniere recenti riguardanti artisti italiani. — WEIGELT CURT H., *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig, Hiersemann, 1911; ROSENTHAL E., *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, Filser, 1924; BODE (VON) B., *Sandro Botticelli*, Berlin, Propyläenverlag, 1921; ROLFS W., *Franz Laurana*, Berlin, 1907; SCHMARSOW A., *Masaccio*, Kassel, Fisher, 1900; KRISTELLER P., *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig, Cosmos, 1902; GOBELENZ (VON DER), *Fra Bartolomeo und die Florentiner Renaissance*, Leipzig, Hiersemann, 1922; THODE H., *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, Grote, 1908 (il 4° e il 5° vol.

contengono ricerche critiche sulle opere, il 6° contiene cataloghi e indici); Waldmann E., *Tizian*, Berlin, Propyläenverlag, 1922; Id., Id., *Tintoretto*, Berlin, Cassirer, 1921; Bercken (von) E. e Mayer A., *Iacopo Tintoretto*, München, Piper, 1923; Hempel E., *Francesco Borromini*, Wien, Schroll, 1924.

3. **STORIE DELL'ARTE.** *a)* **Generali**: Michel, *Hist. de l'art* (Paris, A. Colin, 1905); Springer-Ricci, *Manuale di storia dell'arte* (Bergamo, 1904); Natali G. e Vitelli E., *Storia dell'arte a uso delle scuole e delle persone colte* (Torino, 1907); Rizzo G. E. e Toesca P., *Storia dell'arte* (Torino, Utet, in corso di pubblicazione); Cavalcaselle G. B. e Crowe J. A., *Storia della pittura in Italia* (Firenze, 1875-1908); Venturi A., *Storia dell'arte italiana* (Milano 1901) (è giunta sino al vol. VIII, che contiene l'«Architettura del Quattrocento»); Id., *L'arte italiana*, disegno storico, (Bologna, Zanichelli, 1924); Serra L., *Storia dell'arte italiana* (Milano, Vallardi, 1924, 4ª ediz.).

b) **Particolari**: **Arte orientale** (Egitto, Fenicia, Giudea, Asia minore, Persia, Assiria) G. Perrot e Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiquité.* (Paris, Hachette, 1882); Prisse d'Avennes, *Hist. de l'art égyptien*, etc. (Paris 1863), (India, Giappone, Cina); L. De Beylié, *L'architecture hindoue* (Paris, Leroux); Gonse L., *L'art japonais* (Paris, 1883); A. De Pouvourville, *Art indo-chinois* (in «Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts»). — **Araba.** M. Al. Gayet (ivi). — **Copta.** Gayet A., *L'Art copte*, etc. (Paris, 1902).

— **Arte occidentale antica.** — **Grecia.** Winckelmann J., *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* (Ed. C. Fea, Roma, 1783-1784); M. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque* (Paris, 1892-1897); Loewy E., *La scultura greca* (Torino, 1911); A. Woltmenn und K. Woermann, *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1879-1888); Girard P. *La peinture antique* (in «Bibl. de l'enseign. des Beaux-Arts», 1892); Luckenbach H. e Adami C., *Arte e storia nel mondo antico* (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907); Ducati P., *Storia della ceramica greca* (Firenze, Alinari, 1923); Pfuhl E., *Malerei u. Zeichnung der Griechen*, (München, Bruckmann, 1923); Buschor E., *Griechische Vasenmalerei* (München Piper, 1921). — **Etruria.** Martha J., *L'art étrusque*, etc., (Paris, 1889); Durm J., *Die Baukunst der Etrusker und Römer.* — **Roma.** Canina L., *L'architettura antica*, ecc. (Roma, 1834-1843); Courbaud E., *Les bas-relief romain a représentation historiques*, etc. (Paris, 1899); Sellers-Strong, *Roman sculpture from Augustus to Constantine* (London, 1907).

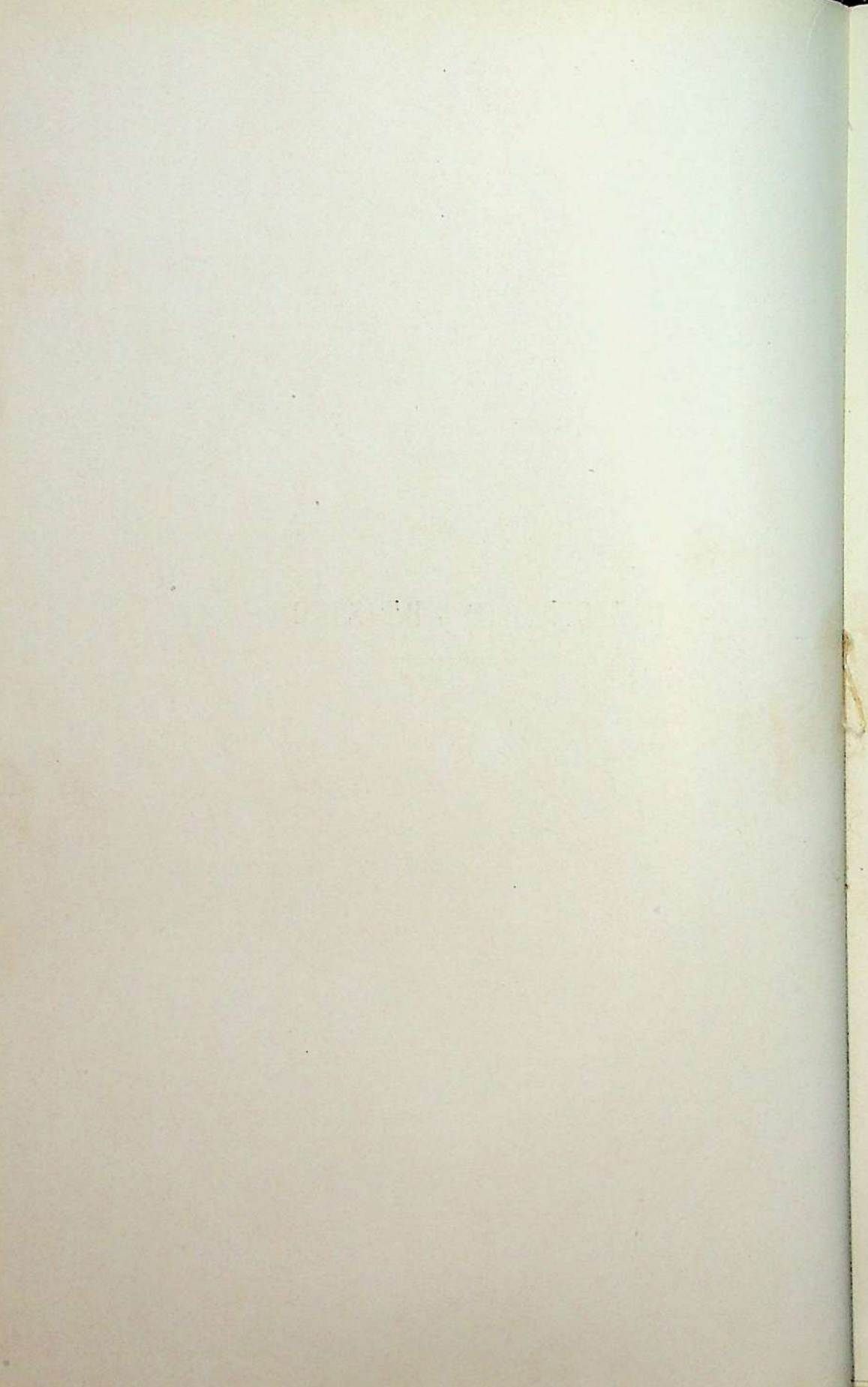
— **paleo-cristiana.** — Garrucci R., *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, ecc. (Prato, 1873-1881); Wilpert G., *Le pitture nelle catacombe romane* (Roma, 1902); Kraus Fr. X., *Geschichte der christlichen Kunst* (Freiburg i. Br., 1896-1900); Bayet Ch., *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes* (Paris, 1879); Wilpert I., *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom* IV *bis* XIII *Jahrhundert* (Freiburg i. Br., Herder, 1917); Wulff und Volbach W. F., *Die altchristlichen und mittelalterlichen byzantinischen und italienischen Bildwerke* (Berlin und Leipzig, De Gruyter, 1923); Van Marle R., *La peinture romaine au moyen âge, son developpement du 6ème jusqu'à la fin du 13ème siècle* (Strassbourg, Heitz, 1921).

— **bizantina.** — Kondakov N., *Hist. de l'art byz.*, etc. (Paris, 1886-1891); Strzygowski J., *Orient oder Rom.* (Leipzig, 1901); Diehl Ch., *Manuel d'Art byzantin* (Paris, 1910); Wulff u. Volbach, op. cit.

— **medioevale.** — David E., *Histoire de la peinture au moyen-âge*, 1862. W. De Gruneisen, *Sainte Marie Antique* (Roma 1911); Schlosser I., *Die Kunst des Mittelalters* (Berlin, Athenaion, s. d).

— **romanica.** — C. Enlart, *Manuel d'arch. française: Architect. religieuse* (Paris, 1902); *Architect. monast., civ., milit.*, etc. (Paris, 1903); Cattaneo, *L'arch. in Italia dal sec.* VI *al mille circa* (Venezia, 1889); Boito L., *Architett. del medio evo in Italia* (Milano, 1880); Dartein D., *L'architect. lombarde* (Paris, 1892). Rivoira G. I., *Le origini dell'arch. lombarda* (Roma, 1901).

— **gotica.** — MICHEL A., *Formation, expansion, et évolution de l'art gothique* (in «Hist. de l'Art», vol. 1° e 3° pag. 556, 774, dove è una larga bibliografia).
— **del rinascimento.** — MÜNTZ E., *Histoire de l'art pendant la renaissance* (Paris, Hachette, 1889-1895); SCHUTZ A., *Die Renaissance in Italien* (Hamburg, 1884); BURCKARDT, *Geschichter der Renaissance in Italien* (2ª ed. Stuttgart, 1891); BODE (VON) W., *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance* (Berlin, Cassirer, 1907); BANGE E. F., *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock* (Berlin u. Leipzig, De Gruyter, 1901-1923).
— **barocca.** — RIEGL A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, (Wien, 1908); ESCHER C., *Barock und Klassizismus* (Leipzig, 1910); BANGE E. F., op. cit.; BRINCKMANN A. E., *Barock-Bozzetti* (Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags Anstalt, 1923); WÖLLFLIN, *Renaissance und Barock* (München, 1908).
— **moderna e contemporanea.** — CÀLLARI L., *Storia dell'arte contemporanea Italiana* (Roma, 1909); MEIER GRAEFE I., *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1915, vol. 3, con 600 illustrazioni).

DIZIONARIO ARTISTICO

DIZIONARIO ARTISTICO

A

Abaco. Tavoletta per varî usi, e dicesi specialmente di quella che sta tra l'architrave e il collo del capitello. — Tavolino.

Abaton. V. *Ierateion.*

Abbozzo. Il primo lavoro o schizzo, in cui l'artista gitta giù l'idea generale della composizione, che ha in mente.

Abdia. Veste bizantina, di forma sconosciuta. Secondo il Reisk, che la fa derivare dall'arabo, sarebbe una tunica di filo grosso, aperta sul petto e senza maniche. Secondo altri, una specie di pallio.

Abolla. Specie di *sagum* o di *chlamys*, cioè un largo mantello che si attaccava sul davanti del collo o sulla spalla con una spilla *(fibula)* o con un nodo *(nodus)*. Si prestava molto per chi dovesse muoversi o camminare. Usato specialmente dai soldati, ed anche dai filosofi e nei conviti.

Abside. Edifizio semicircolare coperto da una calotta semisferica. La parte cilindrica è detta anche tamburo. Dicesi dicora, tricora, tetracora, pentacora, se tali edifizi si trovino riuniti a due, a tre, a cinque, ecc. Nicchia, Alcova.

Acanto. Pianta erbacea di foglie grandi flessibili, accestite e dentellate, dai riflessi lucidi oscuri, che assomigliano alle zampe anteriori dell'orso. Fu in grande onore presso gli artisti, che la usarono per imitazione ed ornamento, specialmente del capitello corinzio, di cui forma il motivo caratteristico.

Acatus. Vaso da bere, che ha la forma di una barchetta.

Accademia. Luogo presso il Cefiso, a nord-ovest di Atene, consecrato all'eroe Academo, che divenne presto un ginnasio. Significò poi un edificio per riunioni ginnastiche e letterarie. — Imitazione d'un modello vivente, disegnato, dipinto o modellato. Il nome viene dal luogo, dove ordinariamente si fanno tali studi, che dicesi ancora Accademia di belle arti. In genere si chiamò con tal nome qualunque figura umana, messa per puro ornamento.

Accidenti di lume. Effetti prodotti da certe disposizioni o circostanze casuali della luce, allorchè reca in un punto raggi più vivi che in un altro.

Accordo. In pittura è la concordanza del colorito e del chiaro-scuro e di tutto ciò che fa parte di una tela, cioè nella composizione, espressione, e nel disegno.

Accubitum. Letto semicircolare, sostituito ai tre letti disposti ad angolo retto, quando verso la fine

della repubblica invece della tavola da mensa *(quadra)* fu adoperata la circolare *(orbis)*. Fu detto anche *Sigma* dalla rassomiglianza che aveva colla sigma lunata greca.

Accumbitorium. Edificio annesso ad un sepolcro romano per uso di convito funebre. Era detto anche *Apparatorium*.

Acerra. Specie di cassetta quadrata, dove si teneva l'incenso, che serviva per il sacrificio.

Acetabulum. Piccolo vaso, che conteneva l'aceto o altro condimento che servisse per il pasto. In genere qualunque vaso che avesse la forma del predetto. Pare che fosse piccolo, rotondo, poco profondo e bene coperto.

Ache. V. *Acon*.

Acheropita. Imagine non fatta da mano d'uomo.

Acinaces. Sciabola ricurva e corta. — Scimitarra dei Persiani, dei Medi, ecc. o anche pugnale.

Aclis. Freccia corta che si lanciava per mezzo di una correggia.

Acon. Giavellotto greco lungo da cinque a sei piedi, con punta assai aguzza, detto anche *acontion* e *ache*.

Acontion. V. *Acon*.

Acquaforte. Acido, che si ottiene decomponendo il nitro coll'acido solforico. Se ne servono gli incisori per intaccare le lastre di rame. — Dicesi anche del disegno ottenuto per tal mezzo.

Acquerello. Modo di dipingere sulla carta con colori stemperati nell'acqua.

Acratophoron. Vaso di forma probabilmente simile alla lagena, o, secondo altri, di larga apertura e senza piede.

Acrogheision. L'estremità della cornice.

Acrolito. Oggetto, e sopra tutto statua, le cui sole estremità sono di marmo, mentre il resto è di altra materia.

Acropodium. Parola usata in latino una sola volta da Igino, e pare significhi lo stesso che piedistallo, mentre altri vuole che indichi la estremità del piede.

Acroterio. La parte superiore di un edificio. Ornamento cuspidato o antefissa, con rappresentazioni anche figurate, usato dagli antichi sopra il frontone di un edificio, o lungo l'estremità superiore di un cornicione, o sopra un monumento qualsiasi, p. es. sopra un cippo.

Acupictilis. Lavorato a ricamo.

Adyton. V. *Ierateion*.

Aedes. In singolare, un'abitazione che consta di uno spazio. — Il tempio o santuario del nume. — In plurale, abitazione, casa che consta di più vani.

Aedicula. Nicchia, ov'era situata la statua del nume.

Aegis. V. *Egida*.

Aerostilo. V. *Picnostilo*.

Aerotonon. Specie di macchina, colla quale gli antichi, servendosi della forza dell'aria compressa, lanciavano proiettili.

Aethiopicus *(lapis)*. Basalte. Pietra durissima di color nero e luccicante, o anche di color caffè o verde.

Aetoma. V. *Fastigium*.

Aetos. Veste bizantina, intessuta con figure d'aquila, che dicevasi anche *aquilata*.

Affocalistare. Certo macchiare che fanno i pittori meno pratici, con matita o colori, il disegno o la pittura, nei contorni più difficili a circoscriversi in disegno, acciocchè non apparisca il contorno medesimo, e rimanga occulto l'errore.

Affresco. Pittura eseguita sopra l'intonaco ancora fresco; dai Greci bizantini detta *gramma*. Dicesi

a buon fresco, quando non si usi alcun ritocco a secco.

Agalma. Qualunque oggetto offerto al nume e collocato nel tempio. — Statua, talvolta informe, del nume, d'un eroe, e raramente di un uomo, nell'arte primitiva. — Erma. — Bassorilievo.

Agemina. Lavoro fatto, incastrando foglie d'oro o d'argento in solchi scavati nell'acciaio, secondo un dato disegno. Da *agiam*, nome che i Mussulmani hanno dato alla Persia, dove siffatti lavori furono e sono comunissimi.

Aggetto. Sporgimento di un membro architettonico dalla dirittura o sodo del muro, come fanno gli architravi, le cornici, ecc., detto dai Greci *ecphorà* e dai Latini *proiectura*.

Aghiasma. V. *Ierateion*.

Aghion. V. *Ierateion*.

Agrenon. Sopravveste reticolata a larghe maglie di lana, propria degli indovini o dei servi di Bacco.

Agugiella. Piccolo ago a punta da grattare nei dipinti, massime nelle pieghe.

Ahenum o **Aenum.** Vaso di bronzo, che serviva a far bollire l'acqua per usi domestici, tenuto sospeso per un anello sopra il fuoco.

Aichme. Cuspide, asta, lancia, dardo.

Alabarda. Arma inastata, da punta e da taglio. La forma fu varia a seconda dei popoli che ne usarono, benchè d'invenzione svizzera.

Alabastrum. Specie di marmo, formato per distillazione dell'acqua satura di carbonato di calcio. Di varie qualità, dal bianco candido a quello leggermente giallognolo, a liste bianche e bigie, o a macchie simili a nuvole, ad occhi, a rosa, florito, erborizzato, ecc. — Specie di boccetta da profumi di forma cilindrica, senza anse, terminante in forma rotonda, onde ha bisogno di un sostegno, detto *alabastotheche*, per tenersi in piedi. Il nome pare gli sia venuto dalla materia di che generalmente era fatto. Secondo S. Epifanio verrebbe da ἀ λαβὴ = senza presa o senza manico. (V. *Notizie dei Vocaboli Ecclesiastici* di Domenico Magri, Venezia, 1675). Ve ne sono però di argilla, metallo, vetro.

Alae domus. Due stanze, l'una incontro all'altra, presso le *fauces*, profonde come i *cubicula*, ma del tutto aperte nell'atrio.

Alba. Tunica o veste bianca con maniche, discendente fino ai piedi, che indossano i ministri del culto cattolico in alcune funzioni liturgiche.

Albanus *(lapis)*. Pietra di colore bigio più o meno chiaro, con macchie di vario colore, detta comunemente peperino.

Albare. Lavoro ornamentale eseguito a stucco sulle pareti.

Albarium *(opus)*. Stucco, imbiancatura delle pareti.

Albogalerus. Berretto di pelo, fatto della pelle della vittima bianca sacrificata a Giove, con in cima un punteruolo di legno di ulivo, detto *apex*, e portata dal *flamen dialis*.

Alette. Pilastrini su cui poggiano le arcate decorate di qualche ordine architettonico, o striscia esteriore di un piedritto.

Alexandrinum *(opus)*. Specie di musaico, adoperato generalmente come pavimento, composto di due sole qualità di colori, p. es. di rosso e nero su campo bianco, o di due sole qualità di pietre, cioè porfido e marmo lacedemonio.

Alicula. Specie di pellegrina o mantelletta rotonda che copre il petto e le braccia fino alla metà. Propria dei giovani e dei pastori. Il *bonus Pastor* nell'arte cristiana è spesso rappresentato coll'*alicula*.

Allifanum. Calice o bicchiere di argilla, di grande capacità, così detto da *Allifae* nel Sannio, dove si fabbricava.

Allix. Sorta di clamide, elegante, usata particolarmente dai Tessali.

Alluminatura. Lo stesso che Miniatura.

Alto-rilievo. Dicesi delle figure e di ornati che risaltano talmente dal fondo da esserne del tutto, o quasi, staccate.

Alveus. La scanalatura di una colonna. — Bacino per la lavanda o per il bagno.

Alysidotos. Si dice del *thorax* greco, fornito come di ami, come la lorica *hamata* dei Romani.

Alysion. Catena.

Alysis. Catena o legaccia.

Alzata od *Ortografia*. È la rappresentazione verticale dell'edifizio, la quale ne fa scorgere l'altezza, sia del tutto, sia delle singole parti.

Ama. Vaso panciuto con uno o due manichi, che serviva nella liturgia cristiana antica, per l'oblazione del vino durante il Sacrificio, donde il diminutivo *amula*. In greco *ame*.

Ambitus. Lo spazio libero, per lo più circondato da un muro, intorno alla basilica cristiana, che aveva in Occidente più che altro carattere sacro; e nell'Oriente spesso di fortificazione. Dicesi anche di una galleria, che gira intorno a qualche edificio o internamente o esternamente.

Ambone. Pulpito, dove si leggeva nella liturgia cristiana il Vangelo e l'Epistola. Detto anche *Suggestum*, *Auditorium*, *Tribunal*, *Pergamus*, *Ostensorium*. Era situato generalmente tra l'abside e la nave maggiore, od incorporato nella *schola cantorum*.

Ambrogetta. Piccolo quadrello di marmo di varî colori da far pavimenti e anche di terra cotta, invetriata con rosoncini, da rivestirne le pareti di piccole stanze, come quella del bagno, o internamente i caminetti.

Ambulacrum. Luogo da passeggiare sia all'aperto che al coperto; quindi anche corridoio o galleria, specialmente cimiteriale, sotterranea.

Ame. V. *Ama*.

Amentum. Correggia in forma di cappio nei giavellotti, fermata alla metà dell'asta, per dare forza maggiore nello scagliare il giavellotto.

Amiantus *(lapis)*. Pietra, secondo alcuni, simile all'allume.

Amictorium. Qualunque sorta di sopravveste. — Fascia di lino usata dalle donne per cingersi il petto. Nel basso impero, specie di vestimento in tela grossa, usato dagli uomini.

Amictus. Qualsiasi genere di sopravveste o un pezzo di stoffa sciolto, che si avvolge intorno alla persona. — Pannilino quadrato che il sacerdote cattolico avvolge intorno al collo ed alle spalle, prima di indossare la *tunica alba*.

Amiculum. Mantello usato tanto dagli uomini che dalle donne.

Ampecone o **Ampeconium.** Sopravveste delle donne, corrispondente all'*himation* degli uomini.

Amphibalus o Amphibalum. V. *Planeta*.

Amphide. Collana, cerchio, nastro.

Amphimalla. Panno peloso da una parte solamente, come il *gausapa*, o anche in giro. Fu poi così chiamata una tonaca di panno peloso, usata dagli Ecclesiastici nell'alto medioevo.

Amphiprostilos. V. *Prostilo*.

Amphistomos. V. *Stoma*.

Amphitapa. Panno peloso da tutte e due le parti.

Amphithalamus. Probabilmente la stanza da letto delle figlie, nella casa greca.

Amphitheatrum. Edificio di forma ellittica, diviso in *caveae*, *praecinctiones*, *cunei*, ecc., come il teatro, destinato ai giuochi ed alle lotte.

Amphithyrum. Tenda per porta.

Amphora o **Amphoreus.** Vaso dal collo stretto a due anse, collocate in alto, terminante ordinariamente in punta, che s'interra nella sabbia della cantina. Destinato a conservare il vino, l'olio, il miele, o il grano. Quando occorreva di cavarlo si poggiava sopra un sopporto, detto dai Greci *engytheche* o *angytheche* e *incitega* dai Latini. Ve ne sono però anche a fondo piano.

Amphora Panatenaica dicevasi quella che conteneva l'olio estratto dagli olivi sacri e si donava in premio ai vincitori delle Panatenee. Ha un coperchio, ed una base per la quale si distingue dalle anfore comuni. Era d'argilla dipinta con figure nere su fondo chiaro, e v'era sempre raffigurata Atena da una parte e spesso scene di giuochi dall'altra.

Amphotis. Coppa per bere, forse con due anse simile al *Cantaro*. Vaso di legno a due anse. — Armatura di bronzo per proteggere le orecchie nel pugilato.

Ampulla. Specie di vaso dal collo stretto e con ansa, che serve a versare il liquido a poco a poco. Corrisponde al *lecythos* dei Greci.

Amussis. Squadra

Amyclades o **Amycle.** Calzatura di lusso venuta, si dice, in moda da Amycla in Lacaonia. La sua forma è sconosciuta.

Anabathrum. Palco di sedili in legno, disposti a gradinata, per teatro, circo, ecc. — Trono dell'impero bizantino.

Anabolium. Modo particolare di portare il pallio o sopravveste, in modo che una estremità era gittata sopra a coprire una spalla.

Anaclintron. Letto con spalliera, detto anche *epiclintron*.

Anadyomene. Dicesi di Venere che nasce dal mare.

Anaglypha o **Anaglypta.** Lo stesso che rilievo.

Analemma. V. *Substructio*.

Anamaschalister. Fascia, che le donne greche usavano portare sotto le ascelle e facevano passare al disopra delle spalle.

Anancaeum. Vaso da bere molto capace, ma di forma sconosciuta.

Anapauomenos. Persona in attitudine di riposo.

Anassiridi. Specie di calzoni attillati, usati prima dai barbari e poi anche dai soldati romani. V. *Bracae*.

Anathemata. Statue o doni votivi, che si appendevano e collocavano nelle parti alte del tempio greco per servire anche d'ornamento.

Ancile. Piccolo scudo, bislungo, circolare alle due estremità, più stretto nel mezzo, con gli orli tagliati con piccole incisure, donde il nome.

Anclabris. Piccola tavola adoperata a modo di altare, sulla quale si collocavano gli strumenti del sacrificio. — Vaso di bronzo usato nel sacrificio.

Ancon. Le branche di una squadra. — Grappe di bronzo o di ferro per connettere insieme massi di pietra o di muro. — Bracciuoli di una sedia.

Ancona. Tavola dipinta da altare, quadrilunga e che termina in alto o a cèntina o ad angolo acuto.

Ancones. Cartocci, cioè le volute che sorreggono una cornice.

Àncora. Il primo e più antico simbolo, adottato dai Cristiani a significar la speranza; qualche volta è simbolo segreto della Croce.

Andreichelon. Il colorito della carne.

Andriàs. Statua virile, sia di un personaggio storico, sia leggendario,

in quanto non è *agalma*, cioè statua di una divinità.

Andriantion. V. *Sigillum*.

Andriantidion o **Andriantiscos.** Vedi *Sigillum*.

Andron. Corridoio tra due pareti o mura di un edificio.

Andrones. V. *Oicoi*.

Andronitis. La parte della casa greca, dove abitavano gli uomini.

Angolo. V. *Pennacchio*.

Angusticlavus. V. *Tunica*.

Aniconiche. Pietre adorate quali divinità, senza che abbiano figura animale od umana.

Anima. Forma di dimensioni più piccole dell'oggetto, che si vuol fondere in metallo, che viene collocata dentro la *cappa*, quando non si vuole che l'oggetto da ricavarne sia pieno o massiccio, ma vuoto.

Anitianus *(lapis)*. Manziana.

Anogaion. Il piano superiore di una casa greca.

Annulus. Anello da dita. *Annulus bigemmis*, con due gemme. *Annulus velarius*, da cortinaggio. — Cerchiello del capitello dorico sotto l'echino.

Antae. In greco *parastádes*. Pilastri quadrangolari, che fortificano le due estremità delle pareti laterali della cella del tempio, e che sporgono avanti *(ante)*, d'onde il nome, in modo da formare come un piccolo vestibolo o pronao innanzi all'ingresso del medesimo, tanto dall'una quanto dall'altra facciata. Il tempio così formato era detto *in antis*, in greco *en parástasin*.

Antefissa. Ornamento in argilla, incastrato generalmente in ciascun embrice, che coronava le estremità dei tetti degli edifici antichi.

Antepagmentum. Stipite dell'armatura di una porta, quando abbia delle modanature, che aggettino sopra il pilastro e nascondano i *cardines*.

Antependium. Velo o panno, che ponevasi innanzi all'altare o ad una immagine sacra.

Anterides. Barbacani. — Speroni costruiti contro la superficie esterna d'un muro.

Anthemion. Ornamento di palmette, di cui è coronato talvolta l'ipotrachelio.

Antifonario. Volume, che abbraccia le Antifone di tutto l'ufficio divino.

Antilena. Pettorale pei cavalli.

Antimensium. Altare portatile. — Pezzo di stoffa quadrata su cui è rappresentata la scena della sepoltura di Gesù Cristo, ed a cui sono cucite alcune reliquie di Santi, usata dai Greci nella celebrazione del S. Sacrificio della Messa.

Antyx. Bordo di metallo, che circonda l'estremità dello scudo greco, detto *aspis*. — Qualsiasi oggetto circolare.

Aor. V. *Machaera*.

Apex. Specie di pileo, o quella verghetta appuntata di legno d'olivo, posta in un fiocco di lana e tenuta ferma sul berretto dei Flamini e dei Salii, mediante un nastro, di qua e di là della testa. — Punta dell'elmo militare romano, detta anche *conus*.

Aplustre. Ornamento della nave, formato di tavole e posto in cima alla poppa, e spesso a maniera di penne o di creste e ricurvo verso la prora. Nel mezzo era fissata un'asta, a cui erano legate diverse striscie di vario colore. V. *Capitello*.

Apodesmòs. Fascia, che sotto al *chiton* si avvolgeva intorno al seno.

Apódosis. L'altare, su cui si terminava la liturgia sacra della Messa, in opposizione all'altro in cui si cominciava. Talvolta i due altari erano situati nelle due celle, l'una a destra, l'altra a sinistra dell'abside; talora nelle due absidi mi-

nori, in cui terminava il transetto o nave trasversale.

Apodyterium. V. *Spoliarum*.

Apofige o **Cimbia.** Quella curva, che raccorda due facce piane non contenute nello stesso piano di proiezione. Quella che raccorda il listello delle basi colla superficie del fusto della colonna dicesi *imoscapo*, e quella che ne raccorda il tondo dell'astràgalo colla superficie del fusto, *sommascapo*.

Apostolus o **Apostolicus liber.** Abbraccia le lezioni da recitarsi nella Messa, tratte dagli scritti Apostolici.

Apotesi o **Diaconicum** o **Typicarion.** Camera rettangolare a fianco dell'abside della basilica cristiana, destinata agli usi del clero ed a conservare la tipica o libri liturgici. Nella parte opposta era la Protesi.

Apotheca. Luogo della parte superiore della casa romana, dove si riponevano le anfore del vino, e collocato sopra il *fumarium*. — Dispensa.

Apotygma. Il peplo raddoppiato nella parte superiore del corpo.

Apoxyomenos. Figura d'atleta, nell'atto di tergersi con uno strigile da quella miscela d'olio e d'arena, di che si ungevano il corpo i lottatori.

Appiccatura. Quel passaggio che il pittore fa fare alle membra e ai muscoli con morbidezza e con grazia nell'unirsi fra loro.

Appoggiamano. Bastone o canna, terminato in una specie di bottone, rivestito di pezza o pelle, che il pittore tiene colla sinistra, e appoggia sul quadro e su di esso posa la destra nel dipingere.

Apsis. Piatto, probabilmente semisferico.

Aquimanile o **Aquiminale** o **Aquaemanalis** o **Aquiminarium.** Vaso con ansa destinato a versare l'acqua per lavarsi, di forma probabilmente simile alla *lagena*.

Ara. In generale il rilievo artificiale, su cui si prestano sacrifizi alle divinità, mentre l'altare è o il suggesto sottoposto all'àra pei sacrifizi cruenti, ovvero quella parte costruttiva aggiuntavi, per cui l'ara piglia una dimensione maggiore. Nella basilica cristiana è l'altare, sotto cui spesso riposava il corpo del martire.

Arabeschi o **Rabeschi.** Genere di ornamento a tronchi, ramette e fogliami, imitanti la natura o disegnate a capriccio. L'invenzione di questo genere si fa risalire agli Arabi, donde il nome.

Arabicum *(marmor)*. Alabastro antico.

Arazzo. Drappo intessuto con fili di varî colori, in modo da riprodurre un disegno di ornato o di figura; così chiamato dalla città di Arras in Francia, dove nel sec. XV questa industria era in gran fiore.

Arbyle. Calzatura comune da viaggio, o calzatura propria di donna, o anche da ballo, simile alle *Blautai*. — Parte del carro ove siede il conduttore.

Arca. Cassa per vesti, danaro, provvigioni od oggetti del mondo muliebre. — Nei cimiteri è una specie di sarcofago o *pilum*.

Arcali. V. *Puntoni*.

Archetti pensili. Archetti senza piedritti, che girano come sospesi, intorno all'esterno delle chiese romaniche per puro ornamento.

Architrave. La trave maestra, che poggia immediatamente sopra i capitelli, e mediatamente sulle colonne, *epistilium*. In origine dovette essere di legno. L'architrave dorico è liscio, lo ionico è diviso in tre fasce *(taeniae)*. — Dicesi anche la parte superiore orizzontale delle porte e delle finestre, sostenute dagli stipiti.

Archivolto. Fascia larga, che fa aggetto sopra il muro e che va da una impostatura all'altra del prospetto di un arco.

Arco. Porzione di una linea curva, specialmente di una circonferenza. Lavoro di pietra o di mattoni disposti in modo da formare una linea più o meno curva, coll'ufficio di sostenere muri, colonne, ecc. Dalla sua forma piglia diversi nomi: *a tutto sesto* o *di pieno centro*, se è mezza circonferenza; *scemo*, se meno; *rialzato*, se più; *acuto*, se formato di due curve simili, ugualmente inclinate, dette anche *ogiva*, *ogivale; lobato*, se formato di curve; *trilobo* o *trilobato*, se di tre; *polilobo* o *polilobato*, se di più. Dicesi a *chiglia*, a *schiena d'asino*, a *carena*, ad *ansa di paniere*, a *mitra*, a *scudo*, a *ferro di cavallo*, se piglia la forma di questi oggetti; *ellittico*, *parabolico*, se ha la figura di un ellissi o di una parabola; *pensile* o a *stalattite*, se pende senza appoggio: *rampante* o di *controspinta* quello che, nell'arte romanica e soprattutto gotica, sale esternamente a sostenere le mura delle navi maggiori della chiesa; di *scarico*, se serve ad equilibrare le spinte laterali, ed è fatto nel pieno del muro, onde dicesi *paries fornicatus; trionfale*, l'arco maggiore che poggia sui primi piloni della navata centrale di una chiesa, al disopra della *Confessio*, ed è spesso decorato di musaici.

Arcora. I quattro archi del ciborio o *tegurium*.

Arcosolio. Nicchia nei cimiteri cristiani formata dell'arca o cassa *(solium)* dentro cui è il defunto, sopra cui generalmente si volge un arco *(arcus)*, donde *arcosolium*.

Ardanion. Vaso di argilla, che serve ad abbeverare il bestiame, o che metteasi fuori della porta della casa del defunto, perchè si potessero aspergere di acqua quelli che entravano.

Ardica. Portico esteriore, così detto nell'architettura medievale.

Area. Corte o cortile. — Spazio conservato intorno ad una tomba romana.

Areste. Spine delle vôlte gotiche.

Argoliti. Pietre rozze venerate come simboli divini.

Aries. Trave sostenuta orizzontalmente per mezzo di funi, munita davanti da una testa d'ariete in ferro, con cui si apriva la breccia. — Macchina usata per gli assedî.

Armarium. Credenza per riporvi utensili, oggetti. — Scaffale in una libreria.

Armilausa *(armiclausa)*. Veste militare, chiusa solamente sulle spalle; forse una specie di *sagum*. Presso i bizantini equivaleva al *colobium*, se era di porpora. Fu poi così chiamato lo scapolare o la così detta *patientia* dei monaci.

Armilla. Braccialetto usato generalmente dalle donne. Talora era composto di tre o quattro anelli d'oro massiccio o di bronzo, girati intorno al braccio. Soleva darsi anche in ricompensa ai soldati romani, secondo un'usanza sabina.

Armillum. Vaso per il vino.

Arnacis. Veste da fanciullo, forse di pelle d'agnello, onde il nome.

Arpese. Pezzo di rame o di ferro, che tiene unite fra loro le pietre di un edificio.

Artesonades. Soffitto a lacunari.

Arthophorion. V. *Turris*.

Aryballos. Vaso basso, con pansa ed ansa, che serviva a contenere l'olio per ungersi durante la palestra od usato nel bagno.

Aryster o **Arytena.** Vaso di misura, come il *cyathos*, ed usato anche nel bagno.

Asaminthos. Vaso di cui si servivano gli antichi per bagnarsi.

Asarota. Pavimento in musaico, ove sono rappresentati i rimasugli delle vivande, quasi fossero cadute dalle mense, e non portati via dalla scopa del servo, onde il nome greco (*ἀσάρωτον*), cioè non scopato.

Ascos. Vaso assomigliante ad un otre con pansa allungata nel senso orizzontale e un becco puntuto. — Talora prendeva la figura di qualche animale.

Aspergillum. Istrumento per aspergere di acqua nella *lustratio*, fatto di foglie o d'altra cosa flessibile, ed era distintivo dei *pontefices*. È effigiato spesso nelle monete.

Aspis. Scudo grande ed ovale di cuoio di bue, che copriva tutta la persona, dal volto fino alla noce del piede.

Asser. Travicello, palo, tavola.

Assise. Dicesi del modo, col quale una pietra riposa, s'asside, o è collocata sopra un'altra.

Assonometrica. V. *Prospettiva*.

Aster o **Asteriscus.** Istrumento liturgico cristiano del rito greco, formato di due semicerchi in metallo, fissati fra loro nella parte più alta, da cui spesso pende una piccola stella. Serve a preservare le Sacre Specie dal contatto del velo.

Astragalizzonte. Chi giuoca ai dadi.

Astràgalo. Dado. — Anello di perle che serve per ornamento, alternato coll'ovolo o fuseruolo. — Tondo in cui termina l'estremità superiore della colonna.

Astragalote. Veste bizantina, dipinta o intessuta a scacchi o tessere di varî colori.

Atlante. Statua d'uomo, per lo più colossale, che fa officio non solamente di colonna o di pilastro, ma anche di modiglione, detto *Telamone*.

Atrabatica. Vesti usate nel lutto presso i bizantini. Se viene da *ater*, come alcuni pensano, saranno state di colore nero. Altri ne vuole il nome originato dagli Atrebati, da cui sarebbero state fabbricate.

Atracius *(lapis)*. Verde antico. Marmo di un colore verde, quasi smeraldo, con macchie di un verde più cupo, di un bianco neve e di un nero lucido.

Atrium. La prima e la più vasta sala coperta nella *domus romana*, o la parte anteriore *(il pronaos)* del tempio. Se aperto nel mezzo, e il tetto riposava sopra semplici travi, diceasi *tuscanicum*; se l'inclinazione del tetto era al di dentro *(compluvium)*, e *impluvium* il bacino quadrangolare che nel mezzo del pavimento ne raccoglieva le acque; se l'inclinazione era al di fuori, in modo che le acque colavano al di fuori delle muraglie esterne, *displuviatum*; se era coperto interamente, *testudinarium*; se riposava su quattro colonne o pilastri, *tetrastylum*; se non vi erano travi trasversali, ma le travi riposavano a dirittura sui pilastri, *corinthium*. Sull'*atrium* si aprivano il *tablinium* e i *cubicula*, stanza d'abitazione e di riposo. Nella basilica cristiana l'atrio, per alcuni, è un quadrato chiuso, generalmente con colonne o senza; per altri è il portico o pronao o nartece, innanzi alla facciata esterna della chiesa. Nel mezzo dell'atrio, inteso nel primo senso, stava ordinariamente una fontana *(cantharus, phiale)* e l'area scoperta era detto *Paradisus*, forse perchè messa a giardino.

Attico. Specie di zoccolo con modanature, interposto tra un ordine architettonico e l'altro, o per coronare la sommità di un edificio.

Auditorium. Sala in un edificio romano, ove si conveniva ad udire recite di poesie o d'altro.

Augusteus *(lapis)*. Verde ranocchia ondato. — Marmo di color verde molto cupo, con macchie a guisa di onde, vortici, o circoli di un verde più chiaro misto di giallognolo.

Aula. Nella casa greca era l'atrio, e nell'arte romana un'abitazione principesca e la stessa corte. — La nave maggiore o tutta la chiesa cristiana, raro nel significato di *crypta*.

Aulaea o **Aulaeum. Aulaion, Aulaia.** Velo o tenda, di fabbrica specialmente orientale, che serviva per chiudere le aperture delle sale, dei portici, per ornare le pareti o il soffitto del *triclinium*, per coprire le statue degli Dei nel tempio, o chiudere la scena del teatro. V. *Siparium*.

Aule. V. *Peristilion*.

Auleios. Ingresso della casa greca.

Aureola. Disco di metallo, originariamente posto dietro la testa delle statue per preservarle dall'intemperie e poi variamente modificato, divenuto segno di onore della Divinità, dei Santi.

Ausula. L'occhiello delle scarpe.

B

Bacinetto. Specie d'elmo medievale a difesa del capo, di forma grande e di grossezza straordinaria.

Baetylia. Parola d'origine semitica, che significa abitazione del nume. Con essa venivano chiamate le pietre rozze e di varie forme geometriche, che nei tempi antichissimi erano venerate come sacre abitazioni dei numi, o addirittura come divinità.

Balaneion. Sala da bagno nel *gymnasium* greco.

Balaustri. Colonnette di varia forma, con piccole modanature, rigonfi e rastremazioni, poste ad una certa distanza fra loro e collegate con un basamento ed una cimasa comuni, ad uso di parapetto, logge, ecc.

Balestra. Arma da corda, manesca. Si compone dell'arco, del fusto, della noce, della chiave o manetta, della corda o nervo. La balestra era di varie grandezze a seconda dell'uso a cui doveva servire.

Balsamario. Vaso da balsamo.

Balteo. Cintura ad armacollo od anche intorno alla vita. - Per somiglianza alla prima vengono così chiamate da taluni le pieghe della toga, che dalla spalla sinistra vanno sotto il braccio destro. — Bandoliera di cuoio, da cui pendeva il *gladius*. — Da taluni è preso come sinonimo della *praecinctio* del teatro.

Baluardo. Grande bastione.

Bande *(lombarde)*. V. *Lesine*.

Baphea o **Bathea.** Piccolo vaso, forse per uso dei cosmetici.

Barbacane. Fortificazione di varie fogge, che facevasi innanzi alle porte delle fortezze, a piè dei bastioni e che serviva come di antemurale. — Mensolone.

Barbaricum *(opus)*. Per alcuni è un bettone, composto di calce e breccia di fiume; per altri è il lavoro d'incastro dei metalli, detto altrimenti Damaschinatura.

Barda. Armatura di cuoio cotto o di filo di metallo a maglia, o a maglie, lamelle, o a piastre, che copriva, ad eccezione delle gambe, il cavallo in guerra.

Bardocucullus. Veste con cappuccio di panno grossolano, in uso forse dei Bardei, popolo Illirico.

Bariforo. Detto specialmente degli animali ornamentali, in atto di reggere pesi, colonne.

Basanites *(lapis)*. Basalte.

Basilica o **Basilichè** *(stoa)* o **Oichia** era il portico d'Atene, dove aveva ufficio l'arconte *Basileus*. — In Roma è un edificio civile pub-

blico a tre navi e due piani, con portici e botteghe per la trattazione degli affari, o anche la sala di un palazzo imperiale o signorile, di forma simile alla pubblica. — Nell'età cristiana, dal sec. IV in poi, significa un luogo destinato al culto, di qualunque grandezza e forma esso sia, tanto sopra, quanto sotto terra. In appresso indicò solamente alcune chiese principali, a tre o cinque navi, con abside e arco trionfale.

Basilium. Ornamento del capo, propriamente del re o della regina, diadema.

Basis. Le costruzioni fatte per appianare un tratto di terreno in declive. — La parte in cui poggia la colonna.

Bassara o **Bassaris.** Lunga tunica usata dalle Menadi, Lidie e Tracie, onde furono dette anche Bassare o Bassaridi.

Bassorilievo. Lavoro di scultura, in cui le figure e gli ornati risaltano dal piano del fondo, ma non ne sono interamente distaccate.

Bastione. Fortificazione, fatta di legname, e più comunemente di terra o di muro di varie forme, a difesa dei luoghi contro i nemici.

Bathron. V. *Subsellium.*

Batillum o **Batillus.** Secondo alcuni era un vaso di ferro, in cui si bruciavano incensi per il felice arrivo di un ospite.

Batioca. Vaso da bere, di forma a noi ignota, nominato da Plauto.

Batthium *(marmor)*. Marmo bigio antico, talora con macchie, liste ed onde di color bianco e nero.

Battifredo. Torre campanaria dell'edificio comunale nel medievo, detto dai francesi *beffroi.*

Battisterio. Recipiente per bagnarsi. — Vasca ove si conserva l'acqua per il battesimo cristiano, e anche l'edificio destinato a tale cerimonia.

Baucalion o **Baucalis.** Vaso per mescere.

Bauchides. Calzatura delle donne greche, assai elegante, di color giallo-zafferano.

Baviera. Quella parte di celata da incastro, che copriva la faccia, dal mento sino alla bocca e alle guance, e che è imperniata nelle bande, sotto la visiera, affinchè fosse possibile ad aprirla quando si doveva mettere o levare la celata. La baviera si fissava ad ambo i lati del coppo o per mezzo di gancetti, oppure per mezzo di una laminetta maschiettata con un occhiello, in cui entrava un chiodo da voltare, il quale consiste in un perno girevole con testa a nasello.

Baxa o **Baxea.** Specie di pianella leggera, o sandalo o scarpa fatta di fibre, foglie o striscie di salice intessute, usate dai comici e dai filosofi.

Beccatelli. V. *Modiglioni.* — Diconsi anche quei polietti per appiccare budrieri, arnesi, o per appoggiare lance, alabarde, ecc.

Becco di civetta. Modanatura convessa formata di due o più archi raccordati fra loro. — Si usa nei labbri dei vasi, delle vasche, nelle cornici delle balaustrate.

Bele. Così erano, in genere, chiamate dai Greci le armi di offesa.

Bema. Quella parte della basilica innanzi all'abside, più alta del resto della chiesa, di uno o più gradini, e sopra della quale stava l'altare o mensa isolata e chiusa da cancelli o transenne. — Ambone.

Bertesche. Torricelle di legname con feritoie, poste nei luoghi più alti delle antiche fortificazioni, per vellettare il nemico e per combatterlo al coperto delle balestre.

Bettone. Specie di malta o cemento.

Biclinium. Letto da pranzo, usato dai Romani, che serviva per due persone.

Bicos. Urna con anse o vaso da vino.
Bifora. Finestra divisa in due da pilastri, colonnine, ecc.; se divisa da tre si dice, trifora, ecc.
Billicus. V. *Umbilicus*.
Bilychnis. Lucerna a due becchi.
Bipenne. Scure a due tagli della forma identica a quella che si ammira nei monumenti antichi in mano alle Amazzoni.
Biscandens. Significato analogo a quello di *Bisomus*, ma mentre questo nei cimiteri sotterranei significa un loculo per due corpi in posizione orizzontale, quello, nei cimiteri all'aria aperta significa un sepolcro, dove due corpi sono inumati, l'uno sull'altro, quindi *triscandens* se tre, ecc.
Bisellium. Seggiola romana capace di due persone.
Bisomus. V. *Forma*.
Bithynium *(marmor)*. Marmo nero.
Blautai. Sorta di sandali, proprî degli uomini. Era una calzatura di lusso, come i sandali delle donne. Gli Ateniesi li mettevano per andare a pranzo in città o al ginnasio.
Boeie. Scudo grande ed ovale, detto anche *aspis* o *sacos*.
Bombycinae vestes. Stoffe fatte di filo di bruco, detto *bombyx*, simili a quello della seta, ma più grezze e meno lucide. Le vesti erano fini, leggiere e trasparenti. La veste Coa era di tale specie.
Bombylos. Vaso con orifizio stretto, da cui il liquido esce con strepito, donde il suo nome.
Botta. T. pittorico. Colpo di punta di pennello.
Bozze. Quelle pietre, le quali con maggiore o minore aggetto, e con ben distinti contorni, rivestono alcune parti esteriori di edifici, specialmente di stile rustico; le bozze sono ora a punta di diamante, cioè a piramide ottusissima, ora rigonfie in forma di guanciale, o finamente subbiate, o grossamente punteggiate, o incerte, cioè irregolarmente ruvide, grezze o affatto rozze.
Bracae o **Braccae.** Specie di calzoni piuttosto stretti, usati dagli Sciti, Sarmati, Germani e Galli, introdotti nel costume militare romano delle provincie fin dal principio del II sec. d. C., e in Roma verso la fine del sec. IV d. C. Detti anche Sarabara, Saraballa, Anassiridi.
Bracciali. Parte dell'armatura per difendere le braccia sino al collo. Talvolta cominciavano dalla spalla, nel qual caso erano attaccati alla corazza; ma quasi sempre erano incastrati nello *spallaccio*. I bracciali si componevano di due cannoni *tronco-conici;* uno serviva a riparare il braccio e l'altro l'avambraccio ed erano uniti per mezzo della *cubitiera*.
Braghetta. Parte d'armatura, che copriva e difendeva il ventre.
Brandeum. Velo, che ha toccato una tomba o le ossa di un santo e viene posto in venerazione. Panno serico o d'altra qualità usato anche per il capo delle donne nel medievo.
Bratteae. Laminette sottilissime di metallo, specialmente d'oro, sia per dorare oggetti, come per farne lavori a sbalzo, che venivano cucite alle vesti.
Bretas. Idolo di legno.
Bromias. Vaso da bere, simile ad uno *scyphus* grande.
Bucchero nero. Vasi di color nero lucido, che per essere stati trovati in grande quantità in Toscana, dove si trova una terra nera detta bucchero, si credettero che fossero formati solamente di questa terra e perciò di fabbriche esclusivamente etrusche, mentre poi si sono trovati anche altrove.
Buccula. L'*umbo* dello scudo romano e poi lo scudo stesso.

Bucculae. Bande o barbozze di cuoio, fornite di scaglie metalliche, che proteggevano le guance *(paragote)* e annodate sotto il mento.

Bucranio. Teschio di bove adoperato come ornamento delle metope.

Bugne. Denominazione speciale delle *bozze*, quando sono di superficie piana, rozza o liscia, e hanno pochissimo aggetto.

Bulga. Piccolo sacco di cuoio.

Bulino. Strumento di fino acciaio, temperato, di forma quadra con taglio allungato, o rettangolare con taglio trasversale. — La punta è formata dell'angolo retto del quadrato, e si chiama naso o becco. Serve per intagliare metalli.

Bulla. Presso i Romani era un oggetto qualsiasi di forma rotonda e gonfla come una bolla d'acqua. Indica anche un ornamento di forma anch'esso rotonda, che serviva come di amuleto e si portava appeso al collo dai fanciulli romani. — Testa di chiodo in metallo cesellato, che serviva alle decorazioni delle porte, o chiodo di metallo per ornamento di cintura, ecc.

Bustus. Parte del corpo umano e quindi anche della statua, che comprende la testa, ed una parte del petto.

Butta o **Butto.** Coppa di metallo, ad uso di lampade.

Buxida. V. *Turris.*

Buxis. Cassetta di legno, dove si ponevano le reliquie dei martiri, altrimenti detta *capsella.*

Byrrus. V. *Lacerna.*

Byssus. Stoffa di lino o d'altro vegetale ordinariamente bianca, ma anche di color porpora, ma nell'Elide in Grecia anche gialla.

C

Cabadion. Veste interiore, che nell'età bizantina solea portarsi dai militari sotto la lorica.

Caballarios. Veste intessuta con figure di cavallo, usata nell'età bizantine.

Cáccabus. Specie di pignatta o paiuolo di terracotta o di metallo.

Cadus. Vaso di misura determinata, che corrisponde alla metrete greca, capace di tre urne, destinato per i vini e per gli altri usi.

Caelatura. V. *Toreutica.*

Caelum. Gradina, cesello, o bulino per i lavori in metallo, detto dai Greci *glyphanon*, *toros*, *copeus.*

Caementa. Ogni sorta di pietra tagliata irregolarmente.

Calantica. Berretta, detta dai Greci *credemnon*, fissata sul capo mediante un cordone che gira attorno, fornita di alcuni pezzi della stessa stoffa, pendente in giù dai due lati, fino alla cima delle spalle, onde si potevano tirare innanzi per nascondere la faccia. Usata dagli Egiziani e poi dalle donne greche e romane.

Calasis. Specie di tunica detta dai Greci anche *calasiris* e *calasinon.* Per altri è il nodo con cui è legata la tunica femminile intorno al collo.

Calathos. Corpo del capitello corinzio, così detto dalla forma di canestro che presenta.

Calautica o **Calvatica.** Copricapo per donne, simile forse alla mitra.

Calcagnuolo. Specie di scalpello corto, con una tacca nel mezzo, che serve a lavorare il marmo, dopo averlo digrossato colla subbia.

Calcare. L'andare sopra i contorn di un disegno, con una punta di qualche materia dura per farne restare l'impronta su di una carta, o sulla tela o sul muro.

Calcestruzzo. Specie di riempitura, formata di minutissime scaglie di selci e di mattoni misti con calce.

Calceus. Stivaletto, che copriva interamente il piede. Si allacciava con stringhe, che incrociavano sul collo del piede e poi si avvolge-

vano intorno alle gambe. Dicevasi *Repandus*, se terminava a larga punta ricurva, in su o indietro. Variava di qualità a seconda delle condizioni.

Calche. Voluta ionica.

Calcidico. Secondo Vitruvio è una parte di edificio annesso alla basilica romana, quando questa era troppo lunga, forse un peribolo a portico. Era anche la parte superiore della casa, coperta o no. Nelle basiliche cristiane è così da alcuni chiamato il transetto, ma senza prove sicure; o meglio anche il portico esterno sulla facciata.

Calco. Il disegno ottenuto coll'operazione del calcare, o l'operazione stessa.

Caldo *(colore* o *tinta).* Colore che si avvicina più al giallo dorato, come il rosso, l'aranciato, ecc.

Cálibro. Tavoletta che presenta il contorno o la sagoma del modello del vaso da lavorare sul tornio.

Calice. Coppa da bere con piede ed anse. — Vaso sacro, adoperato per il sacrificio della Messa, di legno, di vetro o di metallo, anticamente a doppia ansa, poi senza. Il calice di forma più grande, per distribuire la S. Comunione ai fedeli, è detto *ministerialis*.

Calidarium. Cella per il bagno caldo.

Caliendrum. Specie di cuffia, o, secondo altri, di parrucca, usata dalle donne romane.

Caliga. Calzatura militare dei Romani, portata dai soldati ed ufficiali fino ai centurioni inclusivamente. Consisteva in una suola grossa, ferrata di chiodi, stretti e puntuti *(clavi caligares)*, a cui erano attaccate delle striscie di cuoio, che giravano intorno al piede, lasciando le dita scoperte, e si legavano alla clavicola.

Caliptra. Velo usato dalle donne giovani greche e romane per occultare il volto, in modo da restare scoperto porzione del naso ed uno degli occhi. Lo stesso che *calymma*.

Calliculae o **Galliculae.** Specie di sandali adatti alla corsa ed al viaggio, in uso anche dei pastori. Al tempo di Gellio non si distinguevano dai sandali. V. *Trochas*.

Calotta. Una porzione di sfera, tagliata normalmente al suo asse. Quando la saetta è minore del raggio della base, dicesi di *sesto scemo*, quando è maggiore del medesimo, dicesi a *sesto rialzato*.

Calpion. Vaso per bere.

Calpis. Specie d'idria, dal collo corto e dal ventre rigonfiato, che è usata specialmente nel periodo bello dei vasi attici.

Caltula. Specie di veste, così chiamata dal colore della *caltha*, la *calenda officinalis* di Linneo.

Calymmata. Velo; ed è usato specialmente come termine proprio di quello che nella liturgia greca ricopre il calice o il disco, o il calice ed il disco insieme.

Calypteres. Tegole.

Camaglio. Falde metalliche o di maglia d'acciaio per ricoprire gote, orecchie, nuca, quindi anche *paranuca*, e che ricadono sulle spalle in larghe pieghe, adottato nell'esercito bizantino, ma d'origine asiatica.

Camara o **Camera.** Copertura arcuata di un carro, di una nave, ecc. — Vôlta. — Soffitto a vôlta, o piano di una stanza o aula.

Camelaucion. Specie di corona usata dagl'imperatori bizantini. — Cappello di forma cilindrica con orlo sporgente nella parte superiore, in uso degli ecclesiastici orientali. — Specie di berretto usato, fuori delle funzioni liturgiche, dai Papi.

Caminus. Fornace, focolare.

Camisia. Tunica leggera di lino, che almeno dal IV secolo si portava sulla pelle, e usata attillata dai militari.

Cammeo. Pietra dura a falde o strati di più colori, nella quale con il trapano si intagliano figure, e dicesi anche la stessa gemma scolpita ed anche la figura intagliata in qualunque pietra preziosa: nel qual significato è oggi più in uso.

Campanile a vela. Quello che non è a torre, ma formato di una semplice alzata di muro, sopra una parete della chiesa.

Campagus. Detto anche *compagus* e *combaon*. In origine calzatura militare, formata di una semplice suola, il cui bordo rilevato copriva le dita del piede da una parte, e dall'altra il tallone. Era legata al dorso del piede ed al basso delle gambe per mezzo di lunghe corregge, infilzate nelle *ansae*, come il *calceus senatorius*. Simile alle ciocie degli Ernici. Fu detto *campagus* (κάμπαγος *propter multas* καμπάς, *ripiegature*). Dopo la metà del terzo secolo divenne calzatura imperiale. Nei bassi tempi è una specie di sandalo nero che copriva soltanto le dita ed il tallone, usato dai patrizi romani e greci, ordinato di una foglia d'edera, di una croce o d'altro ornamento. Nelle pitture di Santa Maria Antiqua dal VII al IX secolo se ne veggono di sei specie.

Campare. T. pittorico. Distribuire il colore, che deve servire come di campo alla pittura.

Campata. Detta della vôlta, o dell'arco, è la superficie ricurva dell'uno o dell'altro.

Campestre. Cintura o velo con cui i lottatori coprivano la parte media del corpo, e si portava d'estate anche sotto la toga invece della tunica.

Campotuba. Calzoni o brache dell'età bizantina.

Canabos. Cavalletto.

Canali. Le diverse scanalature di cui è talora ornata la colonna, dette anche strie.

Canalis. La parte concava della voluta del capitello ionico.

Cancellus. Cancello, dal greco *canchelos*, *chinclis*, chiamato anche *dryphactos*, *dictyos*, e dai latini *Transenna*.

Candelabrum. Alto e grosso candeliere per tenere in alto i lumi; o piede portatile sul quale si collocava una lucerna ad olio, detto dai Greci *pharos*.

Candys. V. *Mandyas*.

Canefore. Vergini greche, che in certe solennità portavano in un cesto sopra il capo gli arredi occorrenti alla sacra cerimonia, e quindi è detto delle statue in tale atteggiamento.

Cannello. Specie di bastone, scolpito nella parte inferiore di ciascun canale della colonna scanalata.

Canon. Spranghetta trasversale di metallo, saldata nella parte concava dello scudo, nella quale si infilava il braccio.

Canone. Così si chiama la parte principale della messa che è sempre eguale, che altrimenti si chiama *Actio*, *Preces*, *Orationes*, *Secretum*, ecc.

Canónes o **Ochana.** Guigge di cuoio, collocate nella parte concava dello scudo, che servivano per infilarvi il braccio.

Canopo. Vaso funerario, egiziano in forma umana.

Canterii. Travicelli.

Cantharus. Nell'arte classica una specie di bicchiere col piede alto e con anse molto rilevate; di cui si attribuisce l'invenzione a Bacco. — Vasca in cui cade l'acqua di una fontana nell'atrio della Basilica cristiana, o anche acquasantiera. — Disco di metallo, munito di candele in uso nel medievo, come il *policandilo* bizantino.

Capédo. Vaso per bere con ansa, detto anche *Capis*, in argilla o legno. — Il nome deriva da *capio*, perchè si può prendere. Se di forma piccola si disse *capula* e *capeduncula*.

Capitello. *Aplustre*, *Capitulum*, *Capitellum*, *Chephalaion*, *Chephalis*, *Epicranon*, *Chiocranon*. Uno dei tre principali membri della colonna, il più alto e spesso il più ornato. Dicesi di modanatura, se composto di semplici modanature, come il dorico e il toscano; di scultura, se ornato con volute, foglie, fiori, figure, come lo ionico, il corinzio, il composito, il gotico, il romanico. — Dicesi corpo o vaso (*calathus*) del capitello, la sua parte soda cilindrica, e collo la parte inferiore, che ha la stessa grandezza del sommoscapo della colonna. Se il corpo ha la forma rastremata dicesi anche campana o campaniforme; *flaviano* quello che si ritrova adoperato nell'anfiteatro flavio, ed è di ordine composito, colle foglie semplicemente abbozzate, imitato spesso nel medievo.

Capitium. Specie di corsetto, usato dalle donne romane per coprire il petto.

Capitolare. Sembra talora usato invece di Antifonario. Così si chiama quel libro che assegna gli Evangeli da leggersi nelle singole Messe, col notare il principio e la fine.

Capitulum. V. *Capitello*.

Cappa. La matrice o l'incavo, o la forma dell'oggetto, dentro il quale si cola la materia per ritrarne il rilievo.

Capsa. Mobile chiuso per danaro, oggetti preziosi, vestiari, profumi, libri. — La Capsa, come lo *scrinium*, e il *chibotion* pare che fossero circolari.

Capsella. Piccolissima cassa, in cui si conservavano i frutti secchi, o i gioielli; qualche volta sì piccola da portarsi attaccata al collo. Fu usata anche per riporvi reliquie di Martiri, Santi, ecc.

Capsum. Nave d'una chiesa.

Capulus. Manico, impugnatura, elsa. — Cassa funebre, cataletto.

Caracalla. Specie di tunica a maniche corte, aperta dinanzi e serrata per mezzo di una cintura, d'origine gallica, introdotta in Roma da Bassiano, figlio di Settimio Severo, che da essa prese un tal cognome. Nella sua forma originaria era corta e fu detta *minor*, per distinguerla dalla *maior* o *antoniniana*, allungata fino ai talloni dal medesimo Bassiano.

Carbatine. Calzari di cuoio, usati in Grecia, per le persone di bassa condizione.

Carceres. Cancelli nel circo, donde partivano i cavalli nella corsa.

Carchesium. Vaso da bere simile al cantaro, ma che si restringe nel mezzo ed ha le anse che discendono sino al piede. Ricordato da Vergilio ed Ovidio, come vaso di libazione nei sacrifici.

Cardo. Il ganghero delle porte romane, sebbene di un congegno diverso dall'odierno.

Cariatidi. Figure femminili in atto di sorreggere qualche membro architettonico. Così dette dalle donne di Caria.

Carium (*marmor*). Marmo porta santa. V. *Claudianum*.

Cartella. Ornamento di scultura composto di una superficie piana, o concava o convessa, incorniciata da modanatura, e fatta per ricevere iscrizioni.

Cartibulum. Specie di tavola sorretta da trapezofori, collocata nell'atrio della *domus romana*, presso *l'impluvium*, e sulla quale si solevano tenere dei vasi.

Cartoccio. V. *Viticcio*.

Cartone. Per i pittori è quella carta grande, fatta di più fogli, sopra la

quale fanno il modello o disegno di grande opera da dipingersi sopra gran tela, o sopra muro a fresco o a tempera; ovvero per tessere, arazzi, od altro.

Carystium (*marmor*). Marmo bianco o grigio chiaro, con ondulazioni verdi, cavato da Caristo nell'Eubea, detto anche *Euboicum*.

Casa. Capanna. — Casa di campagna. — Tenda da soldato. — Cabina del bastimento. — Abitazione.

Casamatta. Edifizio di varie forme chiuso e coperto, con feritoie e cannoniere per battere a man salva il nemico: si usò di costruirlo sulle torri, sugli angoli delle fortificazioni, dentro la controscarpa e al di fuori ne' fossi, alla cui difesa più specialmente era destinato.

Cassero. La parte più forte e più elevata di un castello, di forma quadrata o tonda, a foggia di torrione.

Cassis. Elmo di metallo di forma conica.

Castellum. Luogo o edificio o città fortificata. — Serbatoio di acqua pubblico o privato.

Castoria. Vesti, fatte di pelle di castoro, usate nell'età bizantina.

Castula. Specie di vestimento muliebre, la cui forma particolare è ignota.

Casula. Vestimento romano con cappuccio (*cucullus*). — La pianeta o vestimento liturgico cristiano.

Catabasium. Scala, secondo alcuni, specialmente quella che serviva per discendere nell'ipogeo o *crypta confessionis*.

Cataclista. Le vesti preziose dell'imperatore bizantino, chiuse sotto chiave, donde il nome.

Catacomba. Dicesi presentemente di qualunque cimitero sotterraneo. Originariamente era così chiamato (*ad catacumbas*) il cimitero di S. Sebastiano.

Catachrysos. Doratura delle statue, fatta con fogli o a polvere d'oro che i Latini diceano *subauratio*.

Catageo. Sotterraneo.

Catagrapha. Pittura, ove le figure sono disegnate in iscorcio.

Catagraphè. V. *Scorcio*.

Catapetasma. Velo da involgere o coprire.

Cataphracta. Semplice corazza, formata, come tutta l'armatura del soldato catafractario, di lamine di metallo o d'altra materia disposte a scaglie e sopra una specie di stoffa.

Cataracta. Apertura orizzontale sopra la vôlta della Confessione nella Basilica cristiana. — Grata od inferriata che, cadendo, si chiude sopra di sè.

Catasarchion. Tovaglia grande di tela bianca, che si stende dai Greci sull'altare.

Catatomè. V. *Scorcio*.

Catenae signachristus. Specie di catene, che in tanti cerchi a traforo interpolati da croce, formanti il monogramma di Costantino, reggevano le lampade pensili (*lychni pensiles*).

Cathedra. Presso i Greci qualsiasi sedia; per i Romani era una sedia con spalliera curva, adoperata specialmente dalle donne nelle sale di ricevimento. Dicevasi *supina* quando la spalliera era inchinata indietro. — La sedia episcopale con alto dossale.

Cathetèr. Collana.

Catinum. Piatto profondo o scodella.

Catoptron. Specchio.

Catastroma. Appoggio, su cui era infissa la croce sull'altare.

Caulicoli. Le otto più piccole foglie o steli di un capitello corinzio, che nascono dalle quattro più grandi, che sostengono le otto volute del capitello detti anche *cartocci*.

Causia. Cappello a larghe tese per difendersi dal calore (*causis*) del

sole, usato dai Macedoni e poi da altri popoli.

Cauterium. Ferro di varie forme per la *causis* o riscaldamento della cera colorata nella maniera di dipingere, detta ad encausto.

Cavaedium o **Cavum aedium.** Lo spazio chiuso nel mezzo della casa, il cortile o atrio.

Cavea. Il vero teatro, così chiamato dalla cavità della sua forma e da cui gli spettatori assistevano allo spettacolo; divisa in più piani, sostenuti con diversi ordini di archi.

Cavetto. Modanatura concava in senso opposto all'ovolo, formata dalla curvatura di un arco, uguale al quarto della circonferenza del cerchio. Dicesi anche *guscio* o *sguscio*, e dai Greci *trochilus*.

Cella. È la parte principale del tempio, in cui stava la statua del nume in un'*aedicula* (nicchia). -- Nell'abitazione cittadina è la stanza di abitazione, specialmente intorno al *cavaedium*, per i servi, o la dispensa (*penaria*). — Nell'abitazione rustica è il luogo dove si conservano le provviste; quindi *cella olearia*, *vinaria*. — L'edicola che sorgeva sopra un'area cimiteriale, detta *cella memoriae* o *schola*, o *triclinium*.

Celticum (*marmor*). Marmo bianco e nero di Francia.

Celtis. V. *Tagliuolo*.

Cenotaphium. Sepolcro o monumento in cui non v'è il cadavere, detto anche *cerotaphium*.

Centauro. Mostro favoloso, mezzo uomo e mezzo cavallo.

Céntina. Legno a foggia d'arco, con cui si armano e si sostengono le vôlte per costruirle. — Qualunque leggera curvatura, che abbia un qualche oggetto.

Cento. Qualsiasi copertura o abito, composto di differenti pezzi di panno cuciti insieme, adoperata per veste da schiavi, coltre da letto, ecc. — Copertura dell'elmo di un soldato. — Panno usato in guerra per impedire gl'incendi e per ricevere i dardi.

Centunculus. Abito formato di pezzi di stoffe diverse, usato anche dai mimi. — Materasso, stramazzo.

Cepotaphium. Tomba situata in un giardino.

Ceramica. L'arte di lavorare e modellare l'argilla. Si dice particolarmente dell'arte di lavorare e dipingere i vasi, e con ciò si distingue dalle *terrecotte*.

Cércine. Specie di diadema.

Cerolario. Piede o posatoio per candele di cera e torcie di varie forme.

Cerotaphium. V. *Cenotaphium*.

Cervelliera. Quel rinforzo in ferro che nei secoli XVII e XVIII si poneva sul fondo dei cappelli, dei quali formava la difesa interiore, quando essi sostituirono i caschetti.

Cervello. La parte più alta della vôlta.

Cervical. Cuscino da posare il capo, in opposizione al *pulvinus*, cuscino per varî usi.

Cesello (*Caelum*). Strumento d'acciaio che ha in fondo varie forme curve o diritte, ma senza taglio, che serve per il lavoro di sbalzo dei metalli.

Cesticillus o **Tule.** Cuscinetto circolare, che si metteva sul capo per recare più comodamente i pesi.

Cestrophendone. Arma consistente in un dardo lanciato per mezzo di una fionda.

Cestrum. Istrumento di metallo composto di un'asticella terminante in una paletta, che serviva per unire la cera di varî colori nella pittura ad encausto.

Cestus. Cintura; per antonomasia quello di Venere, istoriato a ricamo.

Charzanian. Forse lo stesso che il *Lorum*.

Cheilos. Labbro. Così si chiama figuratamente l'orlo del vaso.

Chioniscos. Colonnina.

Cheiridota. Tunica con maniche lunghe sino alle mani, usata dai Celti e dagli Asiatici.

Cheirothecae. Guanti, specialmente quelli che fanno parte del vestiario liturgico di un vescovo, di cui si ha il primo ricordo nel XII secolo.

Cheironiptron. Vaso per lavarsi le mani. È probabile che con questo nome si designassero vasi di varie forme, destinati però tutti al medesimo scopo. Così dicevasi anche *Chernibion*.

Cheiropsellia. Così chiamavansi i guanti nell'età bizantina.

Chelebe. Specie di cratere grande con anse di una forma particolare, fabbricata specialmente a Corinto.

Chelos. Cassa, usata dai Greci per riporvi gli abiti; esternamente per lo più era ricoperta di ornati o figure d'ogni specie o intagliate nel legno a modo di bassorilievi, o intarsiate con metalli nobili ed avorio. — Era detta anche *phoriasmos*.

Chephalaion. V. *Capitello*.

Chephalis. V. *Capitello*.

Cheramides. Tegole.

Cheramos. Tetto.

Cherchis. V. *Cuneus*.

Chernibion. V. *Cheironiptron*.

Chernips. Catino per lavarsi le mani. Corrisponde al latino *malluvium*, e malluvia.

Chernite (*marmor*). Marmo grechetto duro.

Chiave dell'arco. V. *Serraglio*.

Chiborion. Vaso da bere di tipo egiziano, che ha la forma del guscio del frutto della colocasia, pianta egiziana.

Chibotion. V. *Capsa*.

Chillibas o **Chillibantum.** Cavalletto di legno per i Greci e per i Latini, tavola su cavalletti.

Chimera. Mostro favoloso omerico, con la faccia di leone, corpo di capra, coda di dragone, gittante fiamme dalla bocca. Altri le dànno tre teste, cioè di leone, di capra, di serpente.

Chinclis. V. *Cancellus*.

Chiocranon. V. *Capitello*.

Chion. La colonna.

Chiton. La sottoveste (*esophorion* o *esoterion*) o veste usata dai Greci, come la *tunica* dei Romani. Specie di camicia, cinta intorno ai lombi; di lana, corta, e senza maniche, all'usanza dorica; di tela e alquanto più lunga secondo il costume ionico. Avea due fori per passarci le braccia (*amphimascalos*), ed era usata da persone libere. Se aveva un solo foro (*eteromascalos* o *exomis*) per cui si passava il braccio sinistro, rimanendo il destro e una parte del petto liberi, era un vestito proprio degli schiavi o degli operai. Dicevasi *epomis* quella delle donne, appuntata con fermagli sulle spalle; *schistos* se aperta sulla parte destra del corpo: *cheridotos* o *carpotos*, se aveva lunghe maniche; *poderes* se arrivava sino ai talloni.

Chitonion. Camicia delle donne greche.

Chitoniscos. Camicia portata sotto il *chiton* o anche un *chiton* corto.

Chium (*marmor*). Marmo nero.

Chlaina. V. *Laena*.

Chlamys. Originariamente era un pezzo di stoffa rettangolare per tre lati e il quarto arrotondato, che si gittava sulla persona a guisa di mantello, venuto in uso dalla Macedonia in Grecia. Fu adoperata specialmente dai cavalieri, dai viaggiatori e dai cacciatori, e in Atene dai giovani giunti all'età di efebi. Presso i Romani fu adoperata ai tempi di L. Scipione e di Silla, ma già era costume da teatro fin dai tempi di Plauto. Si confuse poi col

Sagum, coll'*Abolla* e col *Paludamentum* anche imperiale. L'usavano anche i privati e le donne listata di porpora e ricamata in oro e a varî colori, o anche tutta d'oro.

Chlanis. Stoffa leggera e specie di manto o di copertura.

Choidion. Vaso della misura di un congio.

Choledrai. Teste di leoni, che servono allo smaltimento delle acque piovane dal tetto del tempio dorico.

Choliodesmòs. Fascia rettangolare e bislunga che si portava sopra il ventre.

Chonnoi. Vasi da bere in bronzo, usati dai Gortiniesi di Creta.

Chrisodetos. Veste bizantina intessuta di oro.

Chrysographia. Disegno o scrittura in oro, o anche l'arte d'incastrare metalli a disegno, detta poi damaschinatura.

Chrysopersicos. Veste bizantina, ornata di larghe striscie intessute in oro e in lana di vario colore.

Chrysotablae clamides. Così chiamavano i bizantini le vesti intessute d'oro con liste o clavi d'oro.

Chylichnis. Pisside o calice.

Chylix. Coppa a bocca larga ed aperta.

Chymation. V. *Cimasa*.

Chymbachos. Parte superiore, o calotta dell'elmo.

Chyne. Copertura del capo.

Chypellon. V. *Tolo*.

Chyriacon. V. *Dominicum*.

Chytra. Specie di marmitta per cuocere gli alimenti, detto anche *chytros*.

Chytrogaulus. Vaso a figura di conca.

Chytros. V. *Chytra*.

Ciborium. Padiglione, tabernacolo o baldacchino, sostenuto generalmente da quattro colonne, che nelle basiliche sta sopra l'altare. Nel medievo fu detto anche *tegurium*, *tegmen*, *tiburium*, *umbraculum*. — Vaso da bere in forma di calice con larga apertura.

Ciclopica. V. *Poliedro megalitico*.

Cilicium. Veste o panno fatto di peli di capra, di cui usavano i soldati per tende negli accampamenti.

Cilliba, Cillibantum. Cavalletto usato dai Greci per deporvi lo scudo e per uso dei pittori. Tavola, prima quadrata, poi rotonda usata dai Romani.

Cimasa. La parte superiore della cornice o di qualsiasi altro membro architettonico, detto dai Greci *chymation*.

Cimbia. V. *Apofige*.

Cinctus Gabinus. Veste leggera usata dagli uomini, che si cingeva alle reni e copriva il mezzo del corpo, fino alla metà delle coscie, molto simile al *Campestre* e dai Greci era detta *zoma*, *perizoma*, *diazoma*.

Cinerarium. Nicchia in una tomba, destinata a ricevere un'urna cineraria o un sarcofago, in contrapposto a *columbarium*, che era di più piccole dimensioni.

Cingula. Sottopancia per il cavallo.

Cingulum. Propriamente è la cintura del soldato romano, che ne costituiva come il distintivo. Era stretta con fibbia e da esso pendeva il *gladius*.

Cippo. Colonna tronca, o parallelepipedo, talora con busto sopra, usato come monumento sepolcrale o come segno di confine o pietra miliare.

Circinus. Compasso.

Circus. Edificio rettangolare, in cui uno dei lati minori è a forma di semicerchio, circondato di gradinate come il teatro, e diviso nel suo piano da una specie di palizzata detta *Spina*, e serviva per le corse dei cavalli.

Cirnea. Vaso da attingere o versare di forma ignota.

Cissibyum. Vaso da bere di forma ignota.

Cista. Qualsiasi specie di cassa rotonda o quadrata per varî usi. Par-

ticolarmente celebri sono quelle di bronzo, trovate a Preneste, rotonde, istoriate con figure graffite, e il manico formato di figure a rilievo.

Clainai. Coperte da letto usate dai Greci.

Clathra. Barriera o chiusura in legno o in altra materia, o anche ingraticciata e lavorata a giorno.

Claudianum o **Carium** o **Iassense** (*marmor*). Marmo, generalmente rossastro, poco vivace, con vene tortuose ed ineguali, talora sanguigne, talora di un bianco livido o d'altro colore, eccettuato il verde. Detto in Roma *portasanta*, dagli stipiti della porta santa della Basilica Vaticana, che sono di tal marmo.

Clavus. Striscia di porpora sulla tunica dei cittadini romani, larga nei senatori e nei tribuni militari delle prime quattro legioni, onde erano detti *laticlavi;* stretta nei cavalieri, onde *angusticlavi*. Se d'oro fu poi detto *chrysoclavus*, *auroclavus*. Vedi *Tabula*, *Periclysis*. Per il *clavus caligaris*. V. *Caliga*.

Clibanus. Specie di forno in terra cotta o metallo, talora sì grande che ci si poteva prendere un bagno a vapore o riscaldare un appartamento.

Cline. Letto.

Clipeus o **Clipeum.** Scudo circolare, concavo al di dentro, di bronzo, di cuoio, ricoperto da lamine di metallo o di marmo. Scudo in metallo o in marmo su cui è figurato il busto di qualche personaggio, che si trova spesso nei sarcofagi coll'immagine del defunto. - Disco in bronzo, che serviva a chiudere l'apertura circolare di un *calidarium*, per regolare la temperatura.

Clismós. Sedia con spalliera curva come la cattedra, detta anche *clisine*, *clinter*.

Clivaggio. L'inclinazione degli strati di cui è formata una pietra. — *Piano* quindi di clivaggio è il piano di tali strati.

Clocca o **Crocea** (Croccia). Mantello fatto a forma di campana. — Vedi *Pluviale*.

Cloios. Collana, collare.

Clunaculum. Coltello da sacrificio.

Cnemides. Schinieri, formati di piastre di bronzo o di stagno che coprivano la parte anteriore della gamba, dal ginocchio ai malleoli, e si fermavano con le fibbie, *episphyria*.

Cnephalon. V. *Fulcion*.

Coa (*vestis*). Veste femminile leggerissima e trasparente, di vario colore. V. *Bombicinae vestes*.

Coelum. Il soffitto.

Coenatoriae (*vestes*). Vesti ed arredi portati a tavola, fra cui la *synthesis*.

Coite. Letto.

Coleos. Vagina di metallo o di cuoio in cui si custodiva la spada.

Collare. Anello che ponevasi agli schiavi ed anche ai cani. - Collana.

Collarino o **Filetto.** — Membretto liscio sporgente in fuori, in che termina superiormente il fusto della colonna ed è spesso coronato da un tondino.

Collesis. Saldatura.

Colliciae o **Colliquiae.** Canali che ricevono le acque alle estremità dei tetti.

Colmareccio. La parte più alta del tetto.

Colobium. Specie di tunica venuta in uso nel basso impero, con maniche corte o senza, e lunga fino al tallone.

Colonna, Stylos, Chion, Columna. Membro architettonico di forma cilindrica, spesso rastremato nell'alto, che si innalza verticale allo scopo di sorreggere. Dicesi *abozze* se il suo fusto è diviso da rocchi di pietra di maggior grossezza,

tondi o quadrangolari; *polistile* se formata da più colonnine unite in fascio; *tortile*, a *tortiglioni*, *vitinea*, *salomonica*, a *chiocciola*, se il fusto sale a modo di spira o di vite; *a spire*, se le strie ornamentali salgono a modo di spira o di vite; *striata* se intagliata a canali o solchi; *embricata* se la sua superficie è ornata a scaglie o ad embrice; dicesi *a nodi* se il fusto, salendo, forma come un nodo: con *anello*, se a mezzo il fusto sporge una modanatura a forma di anello; *binata*, *geminata* o *doppia* se s'innalzano in due sopra un medesimo piedistallo o sopra due vicinissimi.

Colorito. Ciò che caratterizza pel colore gli oggetti, come il chiaroscuro pel rilievo.

Colpos. Seno del vestito, formato dal ripiegamento del panno presso la cintura.

Colum. Colatoio. — Vaso di bronzo con minuti forellini, nel quale si conservava la neve, onde viene detto *colum nivarium*.

Columba. Ciborio foggiato a guisa di colomba, dove si conserva dai Greci la SS. Eucaristia, e che pende nel mezzo dell'altare.

Columbarium. Camera sepolcrale con nicchie, a guisa di colombaia, nelle quali si ponevano le olle, contenenti le ceneri dei defunti.

Columen. La più alta trave in una intravatura di tetto.

Coluria. Segmenti circolari di pietra, posti l'uno sopra l'altro, per formare una colonna. — Lo stesso che tamburo.

Colymbetra. Piscina d'acqua, tagliata nella roccia o fatta di muratura, coperta o scoperta. — Battistero.

Colymbium. Il significato precedente. — Vaso per l'acqua benedetta.

Comes. Il libro delle lezioni che si recitavano nella Messa. Gli autori non son d'accordo sull'origine del nome.

Commesso (Musaico di). Specie di musaico formato da alcuni marmi di Carrara, incastrati fra loro, che rappresentano soggetti in chiaroscuro.

Commetaculum o **Commataculum.** Bacchetta con cui i Flamini tenevano lontana la folla nell'andare al sacrificio.

Compagus. V. *Campagus*.

Complementari. Diconsi quei colori che, fusi insieme da soli, in determinate proporzioni, producono luce bianca.

Compluvium. *Atrium*.

Concha, Conche o **Conchos.** Vaso, la cui primitiva forma era quella di una conchiglia, da cui ha preso il nome, di varie forme ed usi diversi.

Concheuctos. Veste bizantina su cui forse erano figurate delle conchiglie.

Concio. Pietra lavorata.

Concistorium. La parte dell'abside nella basilica cristiana, riserbata ai sacerdoti assistenti al Vescovo.

Conclave. Sala o parte di una casa, che si può chiudere colla medesima chiave.

Concordanza. T. pittorico. Quella unione armoniosa, che risulta dalla buona disposizione degli oggetti componenti il quadro.

Condalium o **Condylus.** Anello portato nella prima giuntura dell'indice.

Condy. Vaso per bere o fare libazioni, in uso presso i Persiani, la cui forma è ignota.

Confessio. Luogo ove è seppellito un martire, *confessor fidei*. — Edificio elevato sopra un tal luogo. — Altare della confessione è quello situato sopra la tomba di un martire. La parte anteriore dell'altare, in mezzo alla quale si apriva la fenestella *confessionis*, che spesso era rivestita d'argento. — Nelle grandi basiliche cristiane

la *Confessio* occupa generalmente la parte centrale dell'edificio.

Confondere. T. pittorico. Vale distribuire i colori e mescolarli in modo che facciano un buon accordo.

Conia. Lo stesso che *Icone*.

Coniasma o **Coniasis.** Intonaco.

Conio. Strumento d'acciaio su cui è intagliata la figura, sopra la quale vien battuto il metallo per ricevere l'impronta.

Conisterio. Luogo della palestra, dove gli atleti si aspergevano di arena o di polvere per lottare.

Conopeum o **Conopium.** Specie di copertura, di cui si servivano gli Egiziani per liberarsi dalle zanzare (κώνωψ), formata di strettissime file di maglia. — Usata dai Romani per coprire il letto, fin dagli ultimi tempi della repubblica. — Copertura di panno prezioso che copre il Ciborio.

Conos. Orecchino per donne. — Cresta o apice dell'elmo.

Consignatorium. Luogo speciale nell'antica età cristiana, destinato al conferimento della cresima.

Contabulatio. Il modo di increspare la toga innanzi al petto, piegandola in guisa da formare tante larghe fascie (*tabulae*), venuta in uso nel sec. IV d. C.

Contacio. Così detto dai Greci il libro che contiene gl'inni della officiatura liturgica cristiana.

Controlume. T. pittorico. Luce naturale che diminuisce o impedisce l'effetto di un'altra; dicesi *controluce*, se la luce è artificiale.

Controspalto o **Antispalto.** Il secondo spalto di una fortezza che è più vicino alla campagna.

Contus. Lungo giavellotto o asta come arma dei cavalieri, o pertica come utensile navale.

Conus. V. *Apex*.

Cope. Impugnatura od elsa della spada greca.

Copeus. Bulino.

Copis. Sciabola corta e ricurva dei Persiani. — Scimitarra.

Coppa. Vaso da bere, rotondo, con larga bocca, senza anse.

Coppo. Quella parte concava dell'elmo medievale, dove entra il capo.

Coraliticum o **Sangarium** (*marmor*). Marmo palombino, biancastro, leggermente bigio o giallognolo, di grana finissima e frattura, senza lucido.

Corazza. Armatura difensiva del busto, composta di due parti: l'una che aveva per ufficio di proteggere il petto e l'altra che difendeva la schiena. Il petto e la schiena si riunivano per mezzo di corregge, con lamelle, con chiodi da voltare, o con ganci nei fianchi. — Vedi *Thorax*.

Core. Piccola statua rappresentante una donna.

Coros. Piccola statua rappresentante un uomo.

Corinthium (*marmor*). Marmo giallo tigrato di color paglierino, con macchie circolari di altri gialli gradatamente più carichi, molto simile al manto della pantera.

Cornice. La parte superiore della trabeazione, in cui termina spesso un edificio.

Cornucopia. Il corno di Amaltea detto dell'abbondanza, ripieno di spighe e di frutta, simbolo di felicità, concordia, fortuna.

Coro. Quella parte dell'abside della chiesa cristiana, assegnata al clero pel canto liturgico.

Corona. Ornamento di varia materia che gira intorno alla testa, come *stephanon*, *stephanion*, mentre *stephane* è della sola fronte. — Come *dona militaria* distinguevano i Romani la *triumphalis*, di alloro; l'*ovalis*, di mirto; la *civica*, di quercia; la *muralis*, d'oro, rappresentante le mura coronate di

merli; la *vallaris* o *castrensis* d'oro, rappresentante i valli dell'accampamento militare; la *navalis* o *rostrata* ornata dei rostri di navi; l'*obsidionalis* di gramigna; la *turrigera* (*purgolos*) formata di piccole torri, attributo di alcune divinità, o distintivo di una personificazione di una città. — Nell'antichità cristiana fu usata come segno di vittoria sul capo di Gesù Cristo, dei santi, o sostenuta da una mano o da una colomba sopra le loro teste o tenuta fra le mani. Si trova anche scolpita sopra sarcofagi cristiani. — La tonsura circolare dei capelli.

Coronae. Grandi cerchi sospesi nelle basiliche, disposti in modo da sostenere parecchi vasetti di vetro, ripieni d'olio e con lucignoli. Erano dette anche *phara canthara*.

Corone. L'estremità ricurva dell'arco greco, dove era legato il nervo.

Correnti o **Morali.** Ciascuno di quei legni quadrangolari di sufficiente grossezza e lunghezza, che servono a sostenere palchi o tetti, e che si adattano fra trave e trave, ovvero fra la trave e il muro e servono anche ad altri usi di costruzione.

Corsae. Listelli o modanature per decorare la parte esterna d'uno stipite in marmo, o pietra.

Corsesca. Arma d'asta, con ferro a modo di spuntone nel mezzo, a due ale in basso di diverse forme. Talune avevano queste ale finite in un'unghia, la quale aveva l'ufficio d'afferrare l'armatura del cavaliere in qualche sua parte sporgente, per atterrarlo. — Quest'arma era in uso nelle fanterie italiane e in quelle côrse, che le dettero il nome nei sec. XV e XVI.

Cortina. Vaso profondo con largo orificio. — Il treppiede d'Apollo. — Velo o tenda. La rivestitura esterna in laterizi di un muro o in quadrelli, che dicesi anche *paramento*.

Corvus. Lunga spranga con davanti un uncino (*uncus*), come macchina da guerra, ed era una specie di ariete.

Corycaeum. Stanza nel ginnasio e nelle terme per il giuoco, che consisteva nel cacciare innanzi o indietro un gran sacco (*corycos*) ripieno di varie cose, e sospeso alla vôlta.

Corytùs. Faretra.

Coryx. Elmo di metallo adoperato nel periodo omerico, poi di cuoio senza ornamento, detto anche *Pelex*.

Cosciali. Armature di difesa per le coscie, e potevano essere di un sol pezzo come i più antichi; ma nel sec. XV si fabbricarono corti e di una o di più piastre; e nel sec. XVII se ne fecero a lame articolate a mo' di coda di gambero. Si fermavano alle coscie con correggie o fibbie.

Cosmatesco. Lavoro di alcune scuole o corporazioni di marmorari romani dei sec. XII e XIII, consistente specialmente in musaico, fatto di cubetti di marmo e di smalto o in grandi lastre di porfido.

Costoloni della vôlta o **Nervature.** Quella specie di fasce, che aggettano sul vivo della vôlta e ne formano come l'ossatura e ne portano le spinte sui quattro angoli delle pareti.

Cothon. Vaso per bere, che aveva molto probabilmente la forma di ampolla o di fiasca o di borraccia.

Cothurnus, Cothornos. Calzatura larga e comoda usata dai Greci nell'interno della casa. — Nome dato nell'epoca romana ad una specie di stivali con tacchi altissimi, usati dagli attori tragici, e ad una simile, usata dai cacciatori.

Cotylos. Vaso per attingere da un altro o per bere, come il *cyathos*. Aveva una o due anse, larga la

bocca ed era munito di un piede molto alto e sottile.

Cous. Varietà di anfora per misura dei liquidi.

Cranos. Quella parte dell'elmo greco, che ne forma la cuffia.

Cratere. Vaso in forma di campana rovesciata con anse in basso o in alto. Dicesi a *colonnette*, quando le anse in alto assumono una figura simile a piccole colonne.

Credemnon. V. *Calantica*.

Crepida. Specie di pianella, legata al piede con lacci variamente incrociati. Calzatura di lusso, usata dalle donne greche, poi dalle romane, ed anche dagl'imperatori.

Crepido. Base, zoccolo, parapetto, cornice.

Crepidoma. Basamento più o meno alto, su cui si eleva il tempio.

Crepis. Mezza scarpa, che copriva la parte anteriore del piede, e nella posteriore era allacciata con correggiuole.

Crestografia. Pittura idealista.

Crinonia. Corona formata da gigli, terminante talora in quattro foglie *(tetraphyllon)*.

Crioforo. Uomo che reca sulle spalle un montone. Nell'arte greco-romana si hanno molte statue votive di tal genere. Da non confondersi coll'immagine cristiana del *Pastor bonus*.

Crioi. Vesti bizantine con figure di caproni.

Criptoportico. Portico chiuso. — Galleria.

Criselefantino. Dicesi di quell'oggetto fatto in parte d'oro e in parte d'avorio.

Cristae. Cimiero dell'elmo, molto alto e dritto, formato di penne rosse o nere; o di una coda equina *(iuba equina, crista)*, che scendeva nella parte posteriore del collo, e difendeva anche il dorso.

Croce: *Decussata*, a forma di X. — *Gammata*, composta di 4 gamma, tagliantisi quasi ad angolo retto; non anteriore al sec. III. — *Ad àncora*, formata di 4 triangoli, che si riuniscono a croce nel vertice. — *Immissa: greca*, se con i 4 lati uguali; *latina*, se con i lati orizzontali più corti. — *Commissa*, a forma di Tau. — *Pontificale*, che ha due aste orizzontali, delle quali la più alta è più corta.

Croceus, Lacedaemonius, Taygetus, Spartanus *(lapis)*. Porfido serpentino. Pietra durissima di color verde, ma molto variato nelle tinte, con cristalli grandi, quadri e fra loro incrociati.

Crocota. Ricca veste di color zafferano, portata dalle donne greche nelle feste dionisiache e adottata dalle matrone romane, e talora anche dagli uomini.

Crossos. Brocca per acqua, vino.

Crotalium. Pendente d'orecchini, formato di due o più gocce di perle, sì grandi da fare un rumore nel toccarsi a vicenda, come quello di un crotalo, che scricchiola.

Crouneion. Grande vaso, simile forse al cratere.

Crudo. T. pittorico. Effetto ottenuto con colori poco rotti.

Crustae. Lastre di marmo o lamine di metallo, da ricoprire pareti, o incrostare mobili, vasi.

Crux. Armatura in legno per sostenere la figura da plasmarsi in creta, detta anche *stipes*.

Crypta. Corridoio coperto; p. es. quelli che girano al disotto della cavea di un teatro. Differisce dal Criptoportico, perchè o era oscura, o aveva finestre molto strette. — Nel linguaggio cimiteriale significa sotterraneo o galleria o cubiculo grande, specialmente se contiene la tomba di un martire. *Crypta arenaria*, in opposizione ad *arenarium*, significa spesso cimitero.

Cubiculum. Stanza da letto. — Parte riservata al principe nel teatro. —

Camera sepolcrale delle catacombe cristiane.

Cubital. Cuscino per appoggiare i gomiti, quando si sta sdraiati, detto dai Greci *ypanconion*.

Cubitiera. Parte d'armatura di difesa, che riuniva le due parti del bracciale, e permetteva al braccio di piegarsi.

Cuculla. V. *Cucullus*.

Cucullio o **Cuculio.** Cappuccio di qualità inferiore.

Cucullus. Cappuccio di lana pesante, di forma rotonda od elittica che si poneva sul capo in viaggio o nei tempi cattivi, detta anche *cuculla*.

Cucutium. Specie di cappuccio.

Cudo. Elmo formato di pelli di fiera.

Culcita. Materasso.

Culullus. Grande ciotola con manico, che figura fra la suppellettile sacra del pontefice massimo e delle vestali.

Cuneus. Lo spazio compreso fra due scale, che dividevano la *cavea*, detto così dalla forma che ne risultava di cuneo, dai Greci *cherchis*.

Cuniculus. Galleria sotterranea, specialmente in una miniera.

Cuphia. Specie di berretto, talora con cordoni per fermarlo intorno al collo, simile alla *papalethra* o *papalina*, in uso nel medio evo.

Cupola. Specie di vôlta che, rigirandosi intorno ad un medesimo centro, è posta a coprire generalmente lo spazio, su cui s'incrociano due navi di un edifizio sacro. — A seconda della forma dicesi sferica, a bulbo, ecc.

Cuspis. Punta di lancia o di una insegna romana, detta dai Greci *aichme*.

Cyathos. Vaso, ordinariamente di bronzo, di una misura determinata, non eguale presso i Greci e i Romani, che serviva ad attingere il vino dal cratere ed a versarlo nelle coppe.

Cyclas. Abito rotondo, o abito intessuto d'oro di gala delle dame romane, così detto dal circolo che formava attorno a tutta la persona.

Cylindros. Sigillo.

Cymbacos. Quella parte dell'elmo greco, che si piega sul davanti.

Cymbe. Vaso di piccole dimensioni, forse simile alla coppa, per uso di saliera.

Cymbium. Vaso la cui forma viene descritta dagli antichi in vario modo. Per alcuni sarebbe un vaso diritto e profondo; per altri è un gran vaso per bere di forma stretta e simile ad una barchetta, per altri è un vaso tondo e senza profondità come la fiala.

Cynee. Celata di pelle, adoperata dai soldati greci, e specialmente nelle imprese notturne.

Cyzicenium o **Proconnesium** *(marmor)*. Marmo di un bianco candido e di un nero assai cupo. Le vene dei due colori non si confondono mai fra loro, ma sono di grandezza eguale; onde fu detto marmo bianco e nero antico.

D

Dactyliographia. L'arte d'incidere le gemme.

Dactylios. Anello.

Dactyloton. Vaso a due anse, nel quale da ciascuna parte era segnato il posto, sul quale si appoggiavano le dita. — Secondo altri sarebbero dei rilievi a forma di diti che erano disposti intorno al vaso, o delle semplici sporgenze, come i vasi di Sidone.

Dado. La parte di mezzo del piedistallo, posto tra lo zoccolo e la cimasa, avente forma di cubo o di parallelepipedo.

Daga. Spada corta in uso presso tutti i popoli, di tutte le epoche. Ha due fili, talvolta a forma di triangolo isoscele, a sezione di

losanga, sempre più lunga del pugnale.

Dalmatica. Tunica larga, lunga, senza cintura, con maniche larghe e corte, introdotta al tempo degli Antonini. Serviva da sopravveste per il passeggio. Poi ornata di clavi o strisce e con lunghe maniche senza frangie divenne abito sacro, distintivo dei diaconi.

Damaschinatura. Specie di lavoro, che consiste nell'incastrare nel ferro o nell'acciaio strisce d'oro o d'argento. Detto così da Damasco, dove nel medievo fiorì specialmente una tale arte.

Damaschino. Rilievo, che si ottiene abbassando per mezzo di acidi il fondo di una rappresentazione, eseguita su una lastra di metallo.

Damasco. Drappo di seta, tessuto a fiori piuttosto grandi e tutti di un colore. Detto da Damasco, da cui venne tal sorta di drappi.

Decastilo. V. *Tetrastilo*.

Deinos o **Dinos.** Vaso a larga pancia, senza piede ed anse, che ha bisogno di un sostegno per reggersi, usato per la mescolanza dei liquidi. Comune nella ceramica greca a figure nere, raro in quella delle figure rosse.

Delmaticomaphertion. Dalmatica a cappuccio, di cui si hanno due esempi nelle catacombe romane di S. Ermete e della Nunziatella.

Delphicae. Tavola di marmo o di bronzo della forma di un tripode.

Delubrum. Tempio, sotto il concetto di luogo d'espiazione e purificazione.

Dentelli *(denticuli)*. Modanatura originata dal taglio perpendicolare, che si fa di una fascia piana in modo da sembrare come una dentatura. Appartengono all'ordine ionico ed ebbero origine dalle teste dei travicelli, sporgenti sull'architrave.

Deraion. Fascia pel collo.

Descensus. Nel linguaggio cimiteriale è la scala che conduce nel sotterraneo.

Destrictarium o **Destrictorium.** Probabilmente è la sala o il luogo, dove con strigili si detergevano le membra i lottatori, dall'olio e dalla arena, di cui erano spalmate. — Secondo altri sarebbe un arnese in cui erano appesi gli *strigiles*.

Dettaglio e meglio **Particolare.** Disegno in grande di una parte dell'edificio, come delle modanature, degli ornamenti, ecc.

Dextrale. Braccialetto portato nel braccio destro.

Dextrocherium. Braccialetto portato al polso del braccio destro.

Diabathrum. Specie di pianella o sandalo portato dalle donne greche.

Diabetes. Compasso, detto anche *tornos* o *carchinos*.

Diaconicum o **Apotesi.** Camera rettangolare, accanto all'abside, destinata agli usi del clero, che fa riscontro all'altra detta *Protesi*, situata nell'altro fianco dell'abside.

Diacoptai. Vesti bizantine disegnate a strie.

Diadema. Stretta fascia di stoffa o di filo a rete, più larga nel mezzo e più stretta ai lati, portata dai sacerdoti, principi e privati (uomini e donne) intorno alla testa.

Diadumenos. Dicesi specialmente di chi ha una benda legata intorno al capo.

Diaeta. Sala, o serie di sale, o appartamento; o padiglione di un giardino, composto di una stanza col vestibolo.

Diaglypha. Sculture fatte non a rilievo, ma ad incavo od intaglio.

Diamicton. Riempitura di un muro che non abbia legature con la cortina o rivestitura esterna laterizia.

Diaphora. Vesti bizantine a varî colori.

Diastilo. V. *Picnostilo.*

Diatoni. Pietre lunghe quanto la grossezza del muro, che servivano a tenere unite la parte interna *(farctura)* coll'esterna *(cortina).*

Diatreta. Vaso di vetro a traforo o duplice, in modo che il vaso interno è circondato da una specie di reticolo a giorno.

Diaxysma. La scanalatura della colonna.

Dibetesia. Vestimento speciale degli imperatori bizantini, stretto al corpo e lungo, portato sotto la clamide. Per altri sarebbe un ornamento imperiale bizantino, che si poneva sulle spalle, consistente in *clavi* o strisce d'oro, che scendono dalle spalle fin sotto il petto, davanti e dietro, e sono unite con le spalline tonde che coprono le spalle.

Digradare. T. pittorico. Confondere ed unir bene i colori e i lumi: che più propriamente dicesi *sfumare.*

Dinos. V. *Deinos.*

Diopai. Orecchini.

Diota. Vaso a due anse.

Diphros. Sedia senza dossale.

Diphtera. Tenda per soldati. — Sacco di cuoio per i militari. — Specie di veste per gli schiavi. — Pergamena e tavoletta di metallo per scrivere.

Diplax. Manto raddoppiato. — Vedi *Diplois.*

Diplois. Pallio doppio o altro capo di vestiario, che si addoppiava in parte dietro le spalle, detto anche *diplax.* Proprio dei Greci, specialmente dei filosofi cinici. Quando era semplice era detto *emidiploidion.*

Directus. V. *Paries.*

Discobolo. Il giuocatore del disco nell'atto di lanciarlo.

Discus. Piastra di pietra o metallo, con un foro nel mezzo ed una striscia di cuoio per poterlo scagliare. — Specie di patena con orli rilevati, usata dai sacerdoti greci nel culto cristiano. — Ornamento circolare mobile, che si applicava sopra una lampada.

Disegno. Rappresentazione per via di linee della forma di un oggetto. A seconda della materia, con cui viene fatto, dicesi *a penna, al lapis, al carbone, a seppia, a sanguigna.* Quest'ultimo è fatto con una matita, che è un composto di ematite terrosa.

Dittero. V. *Periptero.*

Dittico. Dal greco *diptycos*, cioè piegato in due, così trittico piegato in tre, ecc., polittico piegato in più parti. — Dittico dicevansi le due tavolette, che si piegavano l'una sull'altra, nelle quali si scrivevano e si registravano i nomi dei consoli ed erano di avorio istoriate; e dove nel culto cristiano antico si scrivevano i nomi dei vescovi o dei benefattori di cui si doveva far commemorazione nella Messa, o erano dipinte come oggetto di devozione.

Docimenium o **Synnadicum** *(marmor).* Marmo bianco con vene violette.

Dodecastilo. V. *Tetrastilo.*

Dolium. Vaso grande con coperchio per conservare le provvigioni. Corrisponde al greco *pithos.* Era di argilla. Per *dolium* s'intendeva anche un fusto di legno per contenere liquidi, e corrisponde alla nostra botte.

Dolo. Specie di asta breve o lunga, o anche stocco o fioretto.

Domatia. Piccole stanze; talora le dispense della casa greca, dette anche *oichemata.*

Dominicale. Tovaglia o fazzoletto bianco, su cui le donne ricevevano l'Eucaristia.

Dominicum. La radunanza dei fedeli, come la parola *Ecclesia.* — Il luogo ove si radunavano i fedeli, che era così chiamato almeno fin

dal 333 d. C. In greco era detto *Chyriacon.*

Domos. Usato nel singolare significa particolarmente l'abitazione del Nume, il tempio.

Domus. Abitazione della famiglia privata, detta anche *Aedes.*

Donarium. Oggetto votivo, talvolta anche il luogo stesso ove sono appesi gli oggetti sacri.

Donax. Canna della freccia, della lunghezza di 65 cm. circa.

Dory. Asta per lo più di legno di frassino, con punta di ferro a due tagli e nella parte inferiore munita di punta di bronzo o di ferro, per piantarla in terra durante il riposo, detta anche *enchos, encheie, xyston.*

Doryphoros. Portatore dell'asta.

Dossale. La parte che è dietro qualche oggetto, quindi dossale di sedia, di coro, di altare, ecc.

Draco. Vaso in forma di serpente, in cui si faceva riscaldare l'acqua.

Dracones. Specie d' insegne delle coorti, in cui, secondo il costume persiano, erano intessuti dei draghi in panno di porpora e inastati sopra aste dorate e gemmate.

Dragone. Animale favoloso in forma di serpente con artigli e con le ali.

Dromos. Viale da passeggiare nel ginnasio greco.

Dryfactos. V. *Cancellus.*

E

Ecclesia. L'adunanza dei fedeli. — Il luogo dove essi si adunavano. La navata maggiore della basilica, o le navate destinate al popolo, in contrapposto dell'abside, del coro, della *schola cantorum* riservati al clero maggiore e minore.

Echino. Modanatura rotonda, sottoposta all'abaco e al disopra dell'anello nel capitello dorico. — Urna di terra cotta. — Scrigno.

Ecpoma. Vaso per bere. — Armario per stoviglie.

Ectipo. L'oggetto figurato, che risulta dalla materia gettata nella forma o matrice; il quale dicesi anche *getto.*

Edos. Dimora, tempio. — Idolo.

Edra. Sedia, base.

Edypotis. Vaso per bere, forse della forma di un bicchiere.

Effigies. Rappresentazione o anche ritratto, o maschera in cera di un defunto.

Egida. Lo scudo particolare di Giove e di Atena o Minerva, che ha nel mezzo la testa della Gorgone. Quello di Atena apparisce nell'arte ora come una pelle squamosa, di che la dea si ricopre il petto, le spalle, il dorso, ora invece sul petto, come una lorica a squame, con la testa della Gorgone nel mezzo e gli orli provvisti di serpenti.

Eicon. Icone, o immagine reale (ritratto) o ideale di un personaggio o rappresentazione di un oggetto qualsiasi.

Eidolon. Immagine — Idolo.

Eiletón. Pezzo di tela quadrata, che nel rito greco cristiano si pone nell'altare pel sacrifizio, e corrisponde al corporale usato al medesimo fine nel rito latino cattolico.

Elaeotesium. Luogo o sala nelle terme dove si ungevano i lottatori.

Elenchus. Grossa perla in forma di pera, che si portava come goccia agli orecchini o come ornamento degli anelli, dei diademi, delle vesti e delle scarpe.

Elix. Spirale. — Braccialetto. — Orecchino. V. *Helicos.*

Elos. Fibbia.

Embades. Nome generico delle calzature greche. Nome particolare di due specie di calzature. L'una era di uso comune, talora ornata di porpora e d'oro, con rivolti, che doveva coprire la parte infe-

riore della gamba, ed essere allacciata dinanzi; l'altra usata dagli attori del teatro, che fu poi forse dai Romani chiamato coturno. Le *Embades* sarebbero state usate dai tragici, e gli *Embatai* dai comici.

Embaphion. Vaso per olio od aceto, di forma ignota, e forse di piccole dimensioni. — Lampada.

Embasis. Scarpa.

Emblema. Rilievo figurato, incastrato in altri oggetti come statuette di metallo fermate all'interno o all'esterno di un vaso. — Quadro figurato in musaico, incastrato in altro di genere ornamentale.

Embolos o **Embolon.** Architrave. — Specie di portico nel tempio greco. — Sperone di nave. — Rostro.

Emidiploidion. V. *Diplois*.

Empaistichè. L'arte del lavoro a sbalzo. — V. *Toreutica*.

Empetasma. Velo o tenda.

Emplecton. Riempitura di un muro, che è legato colla cortina o rinvestitura esterna laterizia.

Encarpi. Festoni di frutti e fiori per decorazioni di fregi, di capitelli, ecc.

Encausto. Metodo usato dagli antichi di applicare i colori, mescolati alla cera riscaldata e distesa con particolari strumenti.

Encheie. V. *Dory*.

Encheiridion. Piccola spada, pugnale, o anche manico. — Lo stesso significato della parola seguente.

Encheirion. Il manipolo ecclesiastico, che veniva fermato dai Greci non al braccio, come presso i Latini, ma alla cintola.

Enchos. V. *Dory*.

Encolpio. Medaglia o piccolo reliquiario che usavano portare i Cristiani sul petto per segno della loro professione o per invocare aiuto da Dio e dai Santi, le cui immagini vi erano scolpite. — Distintivo del sacerdote greco che pone sul petto nell'atto del sacrifizio. Dapprima fu un medaglione ovale o in forma di croce, in cui si conservavano le reliquie dei Santi. Se ornato dell'immagine della Vergine era detto *panaghion*, *panaghia*. Poi cessò d'essere un reliquiario, e fu o un semplice medaglione smaltato, o una croce, detto *stauros* o *staurion*.

Encomboma. Piccolo mantello, che si avvolgeva intorno alla persona, e s'attaccava, come la clamide, sulla spalla per mezzo di una *fibula*, detto anche *epirrhema*.

Encyclon. Mantello lungo fino ai ginocchi, orlato tutto in giro di porpora, usato dalle donne, specialmente ateniesi nel periodo classico, in contrapposto al *parapechy*, che era orlato in due sole parti.

Endromis. Calzatura da corsa e da caccia propria di Diana. — Usata anche dai Greci si distingueva dalle *Embades*, perchè non aveva le rivolte. — Per i Romani, specie di manto di panno grosso contro il freddo, simile alla *Laena*.

Endymata. Ogni specie di veste interiore.

Eneté. V. *Fibula*.

Engytheche. Congegno per reggere un vaso senza base.

Enoidion. Orecchino.

Enopia. La parte anteriore della casa. — Facciata.

Enotia, Enotidia. Orecchini.

Entasis. Il rigonfiamento che presenta il fusto della colonna verso la sua metà, e si trova nelle colonne d'epoca romana.

Ependytes o **Ependysis.** Copertura di seta ricamata, bianca di consueto, che si pone nel rito greco cristiano sul *Catasarchion* dell'altare.

Ephaptis. Panno o coperta. — Specie di clamide o *sagum*, usata nei teatri come veste distintiva dei militari e dai cacciatori, detta anche *ephestris*.

Ephestris. V. *Ephaptis.*

Ephippion. Copertura quadrangolare sul corpo del cavallo, che si assicurava per mezzo della cigna *(cingula)*, del pettorale *(antilena)* e del codone *(yparis)* o *postilena.*

Epiblemata. Ogni specie di veste e di copertura esteriore, dette anche *periblemata.*

Epibole. V. *Trabeazione.*

Epichysis. Ampolla greca con labbra strette e piccole per versare il vino nelle coppe, adottata poi dai Romani invece del *guttus.*

Epichrysos. Doratura delle statue, fatta con lamine d'oro sottili, che i Latini chiamavano *inauratio.*

Epiclintron. V. *Anaclintron.* Tavola, che si poneva nella testata del letto, per reggere il guanciale. — Piccolo letto per riposare.

Epicranon. V. *Capitello.*

Epicrocum. Piccolo mantello di stoffa leggera e trasparente di color zafferano *(crocus)*, per le donne e per uomini effeminati. Non è ricordato che da scrittori latini.

Epigonation. Specie di grembiule che si portava al disopra della tunica. — Pezzo di stoffa a forma di rombo, in cui è ricamata una croce o qualche immagine, distintivo dei vescovi greci, archimandriti ed altri prelati, detto anche *hypogonation.*

Epiloricon. Tunica, che dall'esercito bizantino si poneva sopra la lorica.

Epimanichia. Manichetti, che servono a stringere nei polsi le estremità delle maniche dello *sticharion.*

Epirrhema. V. *Encomboma.*

Episeme o **Episemon.** Immagine dipinta o scolpita sopra la faccia esterna dell'*aspis.*

Episphyria. V. *Cnemides.*

Epistilium. V. *Architrave.*

Epistomia. Chiave o rubinetto per aprire i condotti d'acqua.

Epitrachelium. V. *Orarium.*

Epitrapezio. Detto di statuette da potersi collocare sulla tavola.

Epomis. Mantello di una forma simile all'*Encomboma.*

Epotides. La cimasa in cui termina la cornice.

Erma. Pietra o marmo, in forma spesso di un parallelepipedo, la cui parte superiore termina in una o più teste umane, onde è detta bicefala, tricefala, ecc., o bifronte, trifronte, ecc. Talora vi è anche effigiata una parte più o meno grande del corpo.

Ermatena. Erma a due teste, così detta perchè da principio le due teste rappresentavano Erme (Mercurio) e Atena (Minerva).

Ermeracle. Erma rappresentante Ercole.

Eroo. Monumento sepolcrale in forma di *aedicula* o piccolo tempio.

Esastilo. V. *Tetrastilo.*

Esomide. V. *Tunica.*

Esonartece *(esonartex)*. Il porticato più interno dei due che sono innanzi alla chiesa. V. *Nartece.*

Esophorion. V. *Subucula.*

Esoterion. V. *Subucula.*

Estinguere. T. pittorico, L'indebolire o l'addolcire che fa il pittore le luci con digradazione insensibile.

Estradosso. La superficie curva esterna dell'arco.

Etimasia. Con questo nome chiamano i Greci Bizantini una rappresentazione, in cui è effigiato un trono vuoto, che si immagina preparato, donde il suo nome dal greco (ἑτοιμάζω), per la venuta del Salvatore.

Euboicum *(marmor)*. Marmo cipollino. V. *Carystium.*

Eucologio. Rituale dei Greci.

Eustilo. V. *Picnostilo.*

Excubitorium. Il posto di guardia, specialmente del corpo dei *vigiles.*

Exedra. Sala spesso aperta nei ginnasi e nelle case patrizie. Spesso terminava in forma semicircolare,

intorno a cui si disponevano dei sedili per la conversazione.

Exomis. Tunica cortissima, senza maniche, che lascia scoperta la spalla destra, il braccio e parte del petto. Anche il pallio è detto esomide, quando sia disposto nella stessa maniera.

Exostra. Torre da assedio. — Macchina teatrale mossa da curri o cilindri. — Se mossa da ruote dicevasi *enchyclema*. — Finestra con inferriata sporgente, balcone.

Expolitio. Intonaco.

F

Falarica o **Phalarica.** Specie di dardo, formato di un'asta di legno quadrata, recante in cima una punta di ferro, lunga tre piedi.

Falcione. Arma in asta, che aveva un lungo ferro, a un filo e mezzo, onde si potesse adoperare tanto di punta che di taglio.

Falos. Il frontale dell'elmo.

Fano. Anticamente era un velo di quattro colori simboleggianti i quattro elementi, che si poneva sopra la testa del Sommo Pontefice, dopo avere indossato il camice, e gli si avvolgeva intorno al collo. Oggi sono due mozzette di seta ed oro di varia grandezza, cucite per il collo. L' interiore è più lunga, e nella parte inferiore porta ricamata una croce.

Fanum. Luogo consecrato per i sacrifici. — Tempio.

Farctura. La riempitura, detta a sacco, di un muro.

Fascia. Striscia di panno più o meno ornata, che serviva per ornamento delle vesti, per sostenere il petto *(fascia pectoralis, amictorium, mamillare, taenia)*, per avvolgere le braccia *(carpodesmos)*. — Nastro per tenere fermi i capelli, tanto negli uomini che nelle donne, dai Greci detto diadema. — Striscia di cui si avvolgevano il busto i gladiatori e gli aurighi *(zoster)*. — *Fasciae crurales et pedales*, nelle quali si avvolgevano le gambe ed i piedi, cominciate ad usare dai Romani nel sec. I a. C. — Modanatura piana, che divide in tre l'architrave dell'ordine ionico, o che risalta dal vivo di un edificio ed è più larga del listello, ma proporzionatamente di minore aggetto.

Fastigium. Comignolo del tetto. — L'intero tetto a schiena di mulo; o anche il frontespizio o frontone ornato con un particolare timpano, che aveva tre pinnacoli od acroteri, e in greco si diceva *aetos* o *aetoma*.

Fauces. Passaggio angusto nella *domus romana*, e generalmente erano quei due piccoli corridoi accanto al *tablinum*, che dall'atrio conducevano nel più interno della *domus*, cioè al *peristilium* ed al giardino.

Favissae. Pozzi costruiti sotto un tempio per riporvi le cose sacre ed oggetti appartenenti al tempio.

Favus. Tavoletta di marmo tagliata ad esagono, come le celle di un favo.

Fax. Face o torcia, dai Greci detta *dais* o *das*.

Feminalia. Brache o calzoni corti.

Femori. I pianuzzi o listelli tra un solco e l'altro del triglifo, detti dai Greci *meroi*.

Fenestella *(confessionis)*. Apertura verticale, che menava all'arca del corpo del martire. Se era abbastanza grande, formava una porticina d'ingresso.

Fenice. Uccello favoloso, con piume rosse e col capo circondato da un'aureola.

Ferculum. Tavola portatile, su cui si recavano, a spalla d'uomini, le statue della divinità, o le spoglie nemiche, o anche le vivande.

Feretrum. Lo stesso che *Ferculum*.

Ferula. Ramoscello della pianta detta *ferula*, del genere delle ombrellifere. Attributo dionisiaco simile al tirso. Vedi anche *Pedum*.

Fiancali o **Scarselloni.** Due pezze d'armature, composte di una sola piastra, come usavano nel sec. XV; o di alcune lame articolate come usavano nel sec. XVI, e si attaccavano alla panciera per mezzo di cinghie e di corregge.

Fibula. Dai Greci detta *porpax*, *porpe*, *porpis*, *peronis*, *perone*, *enete*. Spilla di sicurezza, formata di un arco e di un'asticella puntuta trasversale, che si ricongiunge all'arco per mezzo di un uncinetto. Di varia grandezza, di varî metalli, ornata con disegni e rilievi e talora con iscrizioni, serviva a fermare i panni intorno alla persona.

Figlinum *(opus)*. Lavoro in argilla cotta, sia come materiale da costruzione, come mattoni, embrici, tegole, sia come ornamento di fregi, acroteri, ecc.

Filatterio. Specie di amuleto, che si portava indosso come segno di aiuto, di protezione e d'incantesimo, portati per abuso talora anche dagli antichi cristiani. — Specie di cartello, o di volume o di rotolo spiegato, che tengono in mano alcune figure medievali.

Filetto. V. *Collarino*.

Fimbriae. Frangie dell'abito. — Ricci dei capelli.

Fistula. Tubo o condotto di piombo, che serviva a condurre l'acqua. — Piccolo sifone d'oro o d'argento per sorbire dal calice il vino consacrato e detto anche *pipa*, *siphon*, *calamus*, *canna*.

Fiore cruciforme. Ornamento dell'arte gotica, consistente in un fiore, che, a forma di croce, si solleva sopra la ghimberga.

Flabellum o **Muscarium, Ripis** o **Ripidium.** Ventaglio adoperato per scacciare gl'insetti, usato in una forma particolare nella sacra liturgia.

Flammeolum. Lo stesso che *Flammeum*, ma di più fine e sottile tessitura.

Flammeum. Velo di color giallo carico, di grandi dimensioni da coprire tutta la persona; portato dalle spose romane nel dì delle nozze.

Flammula. Bandiera di color giallo, colle estremità tagliate a lunghe punte, quasi a forma di fiamme, donde forse il nome.

Focale. Cravatta o scialle da mettere intorno al collo ed alle orecchie, detta dai greci *prosgnathidion*.

Follis. Pallone d'aria. — Cuscino o materasso rigonfio d'aria. — Grossa borsa di cuoio. — Mantice.

Fondo. T. pittorico. La materia sulla quale si lavora un quadro; od anche l'intonaco e l'imprimitura che si applica alle materie che si vogliono dipingere, o il campo sul quale son posti gli oggetti di un quadro.

Forca o **Forcone.** Arma astata, la cui cima era fornita di due o tre rebî.

Forceps. Tenaglia per la lavorazione al fuoco dei metalli.

Fores. I due battenti della porta, che si aprivano dal di dentro al di fuori.

Forma. Massello di metallo. — Matrice per gettarci il metallo o l'argilla per la fabbricazione di armi, utensili, istrumenti, ed altri oggetti, statue, vasi, monete. — Pianta di una casa, città, ecc. — Carta geografica e catasto. — Condotto dell'acquedotto o l'acquedotto stesso. — Tomba o specie di pozzo, dove si disponevano gli uni sugli altri fino a dieci cadaveri. Si trovano generalmente nei cimiteri a cielo aperto, ma non

mancano nei sotterranei. — A seconda della capacità dicevasi *biscandens*, *triscandens*, che nei cimiteri sotterranei corrisponde a *bisomus*, *trisomus*.

Formella. Piccolo quadro, che fa parte di una predella, di un quadro più grande, o di qualsiasi altro oggetto, diviso in più compartimenti.

Fornicatus. V. *Paries*.

Fornice. Specie di voltone o d'arco, e in genere qualunque costruzione disposta in maniera da chiudere fra sè uno spazio vuoto.

Foruli. Specie di cassa o scrigno dove si chiudevano i libri. — Logge nel circo, più piccole di quelle chiamate *fori*.

Framea. Asta con punta corta di ferro in uso presso i Germani.

Francigenum *(opus)*. Lo stile gotico, così chiamato in Germania.

Freddo (colore o tinta). T. pittorico. Il colore in cui domina l'indaco, il verde, l'azzurro pallido, il grigio.

Fregio. La parte che sta fra l'architrave e la cornice, e copre le testate delle travi minori, che vengono a terminare sull'architrave. A seconda degli ordini architettonici è liscio od ornato di triglifi, metope con patere, bucrani od altri ornamenti, dai Greci detto *zooforo*.

Fresco. V. *Affresco*.

Frigidarium. Sala, spesso coperta, pel bagno freddo.

Fulmenta. Suola doppia o tripla.

Fumarium. Camera situata nel piano superiore di un edificio, dove si spandeva il fumo del focolare per farlo servire a varî usi domestici.

Funale. Fiaccola.

Fundatae vestes. Vesti a trama d'oro o di seta, o di un colore scuro o intessute con figure di fionde, da cui sarebbe venuto il nome.

Fusarolo o **Fusaiuolo.** V. *Tondino*.

Fuso della colonna. V. *Fusto*.

Fusto, Fuso, Corpo, Scapo, diconsi del tronco solo della colonna, cioè escluso il capitello e la base.

Futile. Vaso, il cui orifizio era largo e il fondo stretto e terminante a punta, adoperato nelle cerimonie del culto di Vesta.

Futis. Vaso, che serviva anticamente a versare l'acqua durante il pasto.

G

Gabata. Piatto molto profondo. — Disco o tazza in metallo che, come oggetto votivo, appendevasi agli archi fra le colonne della nave principale delle basiliche cristiane.

Gaesum. Giavellotto, tutto di ferro, probabilmente con uncino, usato dai Celti.

Galbanum. Veste di color verde, portata per mollezza anche da uomini.

Galea, Cassis o **Chynè.** Elmo anticamente di pelle, poi di bronzo. Le sue parti, quando ci si trovano tutte, sono: il *cranos*, che copre la parte superiore della testa, il *metopon*, che difende la fronte, la *phalara*, le *pareiai* o *paragnatides* o *bucculae*, che nascondono le guance, l'*ocheus* o *imas*, che difende il mento; la *visiera*, che protegge la faccia, il *cimiero* o *apex*, *conus*, formato di un'asta, e della *crista* o *lophos*, detta anche *juba*, *chaite* o *hippouris*.

Galeola. Specie di boccia, in cui si serviva il vino in tavola, prima che s'introducesse l'uso dell'*acratophoron*. Era forse così chiamata dalla forma, che pare avesse, di un piccolo elmo.

Galericulum. Berretto di pelliccia, o parrucca.

Galerus o **Galerum.** Berretto di pelle di animale con tutto il pelo, o fatto della pelle dell'animale, sacrificato, detto dai Greci *conee*.

Gallica. Specie di calzatura del piede, che lasciava scoperta gran por-

zione della parte superiore del piede, a cui si fermava con cordoni o lacci rotondi di cuoio. Detta Gallica perchè usata dai Galli.

Gammadia. Ornamento cruciforme, formato da quattro gamma.

Ganosis. La polimentazione della statua, fatta colla spalmatura di una miscela riscaldata di cera, forse leggermente colorata, e di olio.

Garbo della colonna. Dicesi dell'assottigliarsi o del rastremarsi che fa il fusto della colonna, dal piede alla sua sommità. Da non confondersi coll'*entasis*.

Gargolle. Figure animali, poste nel tetto d'un edificio gotico a smaltire le acque. — Gronde.

Gaster. Il ventre del vaso.

Gastrum. Vaso panciuto, forse simile all'*amphora*.

Gattone. Foglia in alto rilievo, che si arrampica sopra la modanatura gotica.

Gaulus. Vaso da bere, probabilmente simile al *cymbium*.

Gausapa o **Gausape** o **Gausapum.** Panno grosso, peloso da una parte e liscio dall'altro, usato per indumento da inverno, per tovaglie ed altri usi domestici. Fu conosciuta ed adoperata in Roma, non prima del tempo di Augusto. — — Parrucca, fatta di capelli biondi chiari.

Genere. Dicesi pittura di genere quella che rappresenta scene comuni di ogni tempo, famigliari, villerecce o anche quelle dette della *natura morta* (paesaggi, animali, frutti, ecc.).

Gheisipodisma. Grondaia della cornice.

Gheison. Cornice.

Gherron. Scudo quadrato a forma di rombo, coperto di cuoio.

Ghiera. Arco concentrico ad una vôlta e che serve di rinforzo o anche la parte estrema e visibile della grossezza dell'arco, sia in conci che in mattoni. Lo stesso che *testata*.

Ghimberga. Pinnacolo molto ripido delle finestre e dei portali gotici, che finisce in un fiore cruciforme.

Gialda. Specie di arma antica, che si crede fosse eguale alla lancia.

Gigante. La parte superiore piramidale della guglia gotica.

Gillo. Vaso per rinfrescare i liquidi, simile al *psychter*.

Ginocchietti. Pezze d'armature, che coprivano il ginocchio e riunivano il cosciale alle schiniere.

Girari. Nel disegno, piegature in giro, e anche avvolgimento di alcuni ornamenti ad imitazione del naturale; detti più specialmente di foglie e fogliame.

Gladius. Spada diritta, detta anche *ensis*.

Glifo. Solco o canaletto verticale incavato ad angolo retto nel fregio dorico.

Glittica. L'arte d'incavare in pietre dure, gemme, ecc.

Glyphanon. V. *Caelum*.

Goccie. Piccole piramidi quadrangolari tronche, o piccoli tronchi scolpiti in rilievo sotto ai triglifi.

Gocciolatoio. Fascia piana, che divide la cornice, con maggiore aggetto, perchè l'acqua sgoccioli e cada sufficientemente lontano dal piede dell'edificio.

Gola. Modanatura architettonica di due specie: la *lesbia* e la *dorica*: la prima dicesi *diritta*, la seconda *rovescia*. — La *diritta* è formata da due archi di cerchio, uniti fra loro e posti con la curvatura in senso opposto: sopra, la concava; sotto, la convessa. — La *rovescia* ha la disposizione contraria: cioè sopra, la convessa; sotto, la concava. — Il loro aggetto è quasi sempre uguale all'altezza.

Goletta o **Gorgiera.** Armatura del collo, che scendeva sulle spalle

e sul petto. Era la prima pezza d'arme che s'indossava nell'armarsi e sopportava il peso della corazza. Si componeva di due parti riunite tra loro.

Grabatus o **Crabatos** o **Crabbatos.** Letticciuolo basso, consistente in una rete di corde, stesa sopra l'ossatura di legno o di ferro.

Gradina. Ferro piano, a foggia di scalpello a due tacche o punte, alquanto più sottile del calcagnuolo e serve per preparare la pietra ad un lavoro più minuto. È adoperata dopo la subbia e il calcagnuolo, detta dai Latini *scalprum, caelum*.

Graduale o **Antifonario.** Libro o raccolta delle antifone, che prima si cantavano o sopra i gradini dell'altare o sull'ambone di una chiesa cattolica. Le prime lettere di ciascuna antifona solevano spesso essere miniate.

Gradus. Gradinate, dove sedevano gli spettatori nel teatro.

Graffito. Sorta di disegno o scrittura, fatto con punta sopra qualsiasi materia dura.

Grammata. Vesti dipinte o segnate di lettere, usate dal III sec. d. C. in poi, sul manto di Cristo e di altri personaggi: detti anche gammastica, gamma, semeia.

Grammatias *(lapis)*. Diaspro verde attraversato da una linea bianca, onde dicesi fasciato.

Granchio gotico. Foglie o bottoni, che si arrampicano sull'inclinazione dei giganti gotici.

Grapheion o **Graphis.** Stilo per scrivere. — Pennello.

Greca. V. *Meandro*.

Grifo. Animale favoloso, biforme, aquila nella parte anteriore, leone nella posteriore, detto anche *grifone*.

Grosphos. Giavellotto leggero, lungo due braccia, con punta aguzza e sottile.

Grotteschi. Ornati con figure umane di animali, di fogliami, di fiori, e di frutti. Così detti, perchè imitati dagli artisti italiani del rinascimento, da quelli che si trovavano in antichi edifici romani, ricoperti di terra, e però considerati come grotte. Furono da qualcuno detti anche raffaelleschi, a somiglianza di quelli fatti da Raffaello nelle Loggie Vaticane.

Guardagoletta o **Guardacollo.** Parte d'armatura, che si trova a modo di risalto sopra ciascuna spalla per difendere e riparare il collo. Generalmente simmetrica, ma talvolta quello di sinistra era più alto di quello di destra. Era fissa agli spallacci e poteva essere anche mobile.

Guardareni o **Falda.** Parte d'armatura: in continuazione della schiena, a lame articolate, di varie forme.

Guazzo. Pittura, fatta con colori macinati e stemperati con l'acqua carica di gomma arabica e simili.

Guscio. V. *Cavetto*.

Gutturnium. Orciuolo o boccale usato per versare acqua sulle mani, prima o dopo il pasto, detto dai Greci *prochoos*.

Guttus. Specie di ampolla, che serviva a versare a goccia a goccia l' olio ed il vino nelle libazioni.

Gyale. Vaso da bere, di cui non si conosce la forma.

Gymnasium. Atrio scoperto, chiuso da portici a colonne, per la corsa e per il salto, con annessi locali coperti per la lotta. In seguito il *gymnasium* comprese anche l'*efebeo*, il *balaneion*, il *piraterio*, l'*apoditerio*, l'*eleotesio*, e il *conisterio* e lo *sferisterio*.

Gynaeceum o **Gynaeconitis.** La parte della casa greca ove abitavano le donne.

H

Harpe. Spada falcata, ronca.

Hasta. Asta, lancia, giavellotto.

Hegemones. Embrici, che fan fronte nell'orlo del tetto di un edifizio greco, e terminato generalmente in una palmetta.

Helicos. Voluta del capitello corinzio.

Heliocaminus. Camera esposta al sole in modo da essere riscaldata da più parti.

Heliotropicus *(lapis)*. Diaspro di un bel verde smeraldo, con punti e vene di un bel rosso sanguigno, onde è detto *diaspro sanguigno*.

Helix. La piccola voluta sotto l'abaco del capitello corinzio detto anche *viticcio*, o *caulicolo*, o *cartoccio*. Ciascun capitello ne aveva sedici.

Hemicyclum. Sedia semicircolare in legno o in materiale. — Macchina per cangiare le scene nel teatro.

Hemina. Vaso che conteneva la metà di un sestario.

Heraclius o **Lydius** o **Index** *(lapis)*. Pietra dura e nera, colla quale si assaggia la bontà dei metalli, onde è detta pietra di paragone.

Herchia o **Herpica.** Candelabro triangolare, così detto per la simiglianza che ha coll'erpice, strumento agricolo, detto anche *saetta*, per analogia alla forma colla quale si rappresenta la folgore *(sagitta)*.

Hexaclinis. Letto da pranzo per sei persone.

Hibernaculum. Appartamento d'inverno nella casa greca e romana.

Hierapoliticum o **Scyrium** *(marmor)*. Marmo formato da frammenti di altri marmi o di un solo o di più colori, riuniti da un cemento calcare, che comunemente è chiamato *breccia antica*.

Himantes. Correntini orizzontali, che legano gli *spekiskoi* del tetto dell'edificio greco.

Hippodromus. Circo destinato alla corsa dei cavalli e dei cocchi.

Hippopera. Sacco o valigia, che un cavaliere portava in sella.

Hirnea. Vaso a guisa di tazza, che serviva anche di forma alle focacce.

Holkion. Specie di lebete in bronzo ed in altro metallo, con tre piedi.

Holmos. Specie di mortaio, o bacino di bronzo, che si collocava sopra un treppiede, come il lebete.

Hosa. Parola che si trova usata la prima volta nel sec. VI d. C.; e indica una specie di ghette o uose in uso dei cavalieri.

Hydria. Vaso per recare l'acqua, che ha due piccole anse orizzontali ed una verticale più sviluppata, con la quale si porta più facilmente. V. *Urna*.

Hymettium *(marmor)*. Marmo bianco azzurrognolo con venature bigie, cavato dal monte Imetto a 11 Km. da Atene, detto anche marmo cipolla o perchè le sue strie assomigliano a quelle di tal pianta, o perchè stropicciato manda un odore, ad essa simile, ond'è detto fetido.

Hypanconion. V. *Cubital*.

Hypampelus. Pergola.

Hyperthyrum. Fregio con cornice e modiglioni collocato sopra l'architrave delle porte dei tempi e dei grandi edifici.

Hypocaustum. Spazio vuoto a vôlta, sotto il pavimento della stanza, nel quale il calore passava dal forno, scaldava le stanze e saliva per le pareti tubulate al piano di sopra.

Hypodemata. Suole o calzari.

Hypoderis. Collana, monile.

Hypogonation. V. *Epigonation*.

Hyrche. Vaso per vino o per conserve uguale all'anfora e al *bicos*.

Hystiakon. Vaso, di cui s'ignora la forma, ma che probabilmente serviva per mangiare.

I

Ianua confessionis. La porta o porticella, che mette all'arca ove giace il corpo del martire quando questa si trova a livello dell'altare e non sotto.

Iaspis. Diaspro.

Iassense (*marmor*). Marmo porta santa. V. *Claudianum*.

Icnografia. Il disegno di una sezione orizzontale dell'edificio, la quale mostra la lunghezza e la larghezza delle parti di esso, la grossezza delle muraglie, i vani di esse, i siti delle colonne o dei pilastri, ecc.

Icone. V. *Eicon*.

Iconostasi. V. Pergula.

Idra. Animale favoloso in forma di serpente dalle sette teste.

Ierateion detto anche **Ieron, Presbiterium, Aghion, Aghiasma, Adyton, Abaton, Tribuna, Sanctum, Sanctuarium, Sacrarium,** è lo spazio dell'abside di una chiesa riserbato per il clero maggiore.

Ierone. Costruzione poligonia a modo di basamento o di *temenos*, detto ierone, perchè destinato ad ara pei sacrifici.

Imago. Ritratto in pittura o in cera, in contrapposizione a *statua*, che è il ritratto o il tipo scolpito di un personaggio. Dicesi anche del ritratto dell'Imperatore, che si portava sospeso ad un'insegna militare.

Imas. Il fermaglio dell'elmo greco.

Imation. Panno grosso quadrangolare, in cui si soleva con eleganza avvolgere la persona e scendeva almeno fino al ginocchio.

Imbotte. V. *Strombatura*.

Imbrices. Tegole curve come un semicilindro vuoto e dicesi *imbricatum* il lavoro fatto in tal foggia.

Imoscapo. Ratta di sotto della colonna.

Impages. Larghe spranghe trasversali di una porta romana, da un imbattitoio all'altro, che dividono orizzontalmente gli specchi.

Impasto. La diversa qualità di argilla o d'altra materia di cui sono fatti i vasi. — Lo stendere i colori e l'incorporarli insieme, perchè producano il necessario effetto.

Impilia. Copertura spessa o di drappo feltrato per i piedi.

Impluvium. Gran bacino rettangolare, scavato nel pavimento dell'*atrium* delle case private per ricevere le acque del *compluvium*.

Imposte. Quelle pietre, in cui la superficie dell'intradosso dell'arco e della vôlta viene a congiungersi e ad appoggiarsi ai circostanti piedritti.

Imprimitura. Mestica di gesso o di colori seccativi, come biacca, giallolino, mescolati tutti in un corpo e di un solo colore, applicata più volte sulla tavola da dipingere.

Inaures. Orecchini.

Incavo. Lavoro che si fa per via di ruota nelle pietre dure, gemme, cristalli, non di rilievo, ma affondato.

Incertum (*opus*). Costruzione formata di grandi massi di pietra di forma poligonale, senza calce, e riempita negli interstizi di piccole scaglie.

Incisura. Il tratteggio degli incisori e degli artisti, che si ottiene col fare dei tratti separati col pennello, come quelli di un'incisione e del disegno a matita, sopra le tinte uguali a fine d'incupire i toni, dar trasparenza, e formare le mezze tinte.

Incitega. Sopporto per reggere quei vasi, che terminano nella parte inferiore a punta; detto dai Greci *engytheche*.

Index. (*lapis*). Pietra di paragone. V. *Heraclius*.

Indusium. Specie di accappatoio, usato dalle donne sopra la camicia, con maniche corte, e che s'infilava per la testa.

Infula. Benda di lana, ora largamente avvolta al capo ora a diadema, bianca o scarlatta, che mediante la *vitta* era fermata intorno alla fronte, così che i capi della vitta pendevano da ambe le parti. — Distintivo dei sacerdoti delle vestali, di messi di pace, di supplici. Se ne adornano anche le teste delle vittime consecrate. — Le due bende che pendono dalla mitra, distintivo liturgico del vescovo cristiano.

Inossare. T. pittorico. Intonacare di polvere d'osso le materie che si vogliono dipingere.

Institа. Guernitura, balza, lembo a molte pieghe della tunica o della stola di una dama romana.

Insula. Casa isolata all'intorno, o appartamento libero, che davasi in affitto.

Intaglio. Dicesi tanto di un lavoro in cui la figura risalta in rilievo, quanto di quello in cui la figura è incavata.

Intercolunnio. Lo spazio tra colonna e colonna detto dai Greci *mesostylion.*

Intergericius. V. *Paries.*

Intersectio. V. *Metopa.*

Intertignium. Lo spazio tra un triglifo e l'altro, detto dai Greci *Metopa.*

Interula. V. *Subucula.*

Intradosso. Superficie curva interna dell'arco.

Iperoon. Piano superiore della casa greca.

Ipetro. Dicesi di un tempio a cielo aperto.

Ipogeo. Luogo sotterraneo, generalmente adibito per sepoltura.

Ipografia. La proiezione orizzontale dal sotto in su.

Iposcenio. L'angusto spazio tra la orchestra e la parete di fondo, detto più raramente scena.

Ippocampo. Animale favoloso con testa, petto, piedi di cavallo e il resto del corpo terminante in pesce.

Isodoma. Costruzione formata di pietre squadrate, uguali fra loro in altezza e larghezza; detto anche *opus quadratum.*

Istones. Nella casa greca sono le camere per i telai e per gli altri lavori femminili.

Iugumentum. Architrave di porta.

L

Labarum. Lunga asta con una sbarra trasversale, a cui era sospesa la bandiera in forma di drappo serico quadrangolare, con l'effigie dell'imperatore intessuta. La cima dell'asta fu dall'imperatore Costantino Magno fatta ornare di una croce d'oro col monogramma di Cristo.

Labe. Ansa, manico.

Labrum. Vasca da bagno per più persone.

Lacaedemonius (*lapis*). Porfido serpentino. V. *Croceus.*

Lacerna. Specie di mantello leggero aperto davanti, provvisto di cappuccio.

Lacinia. Fiocco di lana, a modo di goccia, spesso, con anima di piombo, messo agli angoli della *chlamys*, o del *pallium* o della *toga* e anche della *tunica*, che serviva d'abbellimento e a tenere distesa in giù l'estremità dei vestiti.

Laconicum. Stufa per riscaldare la sala, detta *sudatio*, o anche, in senso più largo, la sala stessa così riscaldata.

Lacunar. Soffitto piano di una stanza, diviso dall'incrociarsi dei travi e dei travicelli in tanti piccoli rettangoli, detti *lacunaria*, perchè somiglianti a recipienti vuoti, cioè a *lacunae.*

Laena. Sopravveste foderata, specialmente per il tempo invernale, detta dai greci *chlaina*.

Lagena. Caraffina da vino, col collo stretto, che si slarga alquanto all'orifizio ed ha un manico.

Lanterna o **Laterna.** Lucerna provveduta di trasparenti di corno, vetro, ecc., per difenderla dal vento e far passare la luce, detta dai Greci *ypnosphanos*. — Piccolo edifizio rotondo con finestre, che si solleva sopra la cupola e serve ad illuminarla.

Lanx. Piatto rotondo e profondo, usato anche nei sacrifizi.

Laquear. Soffitto piano di una stanza, diviso dall'incrociarsi dei travi coi travicelli, in tanti piccoli rettangoli, che dànno l'aspetto dei *laquei* o lacciuoli, di cui è composta la rete. V. anche *Lacunar*.

Lararium. Il luogo nella casa romana, dove si trovavano le immagini degli dei Lari, ed era o immediatamente all'entrata dell'atrio, o fra l'atrio e la porta d'ingresso.

Larnax. Cassa, arca, *cista*.

Lasanum. Specie di strumento per sostenere un vaso sopra il fuoco, detto in greco *chitripous* e *chytra*.

Lateres. Mattoni.

Laticlavus. V. *Tunica* e *Loroi*.

Laurion (*marmor*). Marmo bianco con venature gialle e grigie.

Lavoro a giorno. Lo stesso che lavoro a traforo.

Lebes. Vaso profondo, o coppa a ventre pieno e rigonfio, di metallo, destinato alle abluzioni delle mani nei sacrifici. — Caldaia di rame, o di bronzo della stessa forma.

Lechane. Piatto o Catino o Patena.

Lecite o **Lechytos.** Specie di ampolla, dal ventre allungato e dal collo sottile con una sola ansa, bianca nel ventre, e nera nel collo e piede; con figure nere, le più antiche; e policromiche, le più recenti, adoperata a conservare l'olio per la palestra o per i riti funebri.

Lectica. Palanchino, chiuso con tenda (*velae*, *plagae*, *plagulae*) o con sportelli; detto dai Greci *phoreion*.

Lectus. Letto da dormire, anticamente molto alto, in modo che occorrevano dei gradini o scalette per salirvi; fatto a guisa di un sofà, con una spalliera (*anaclintron* o *epiclintron*) da capo, e talora anche da piedi.

Lemniscus. Diadema.

Lenos. Tinozza bislunga, in cui si pigiavano le uva, usata poi come cassa mortuaria, o sarcofago, di dimensioni enormi, specie con teste leonine sugli angoli, venute in moda ai tempi degli Antonini.

Lepaste. Specie di grande scodella, usata nel culto religioso dei Sabini.

Lesbium (*marmor*). Marmo nero, e anche azzurrognolo.

Lesine o **Lesene.** Specie di mezzi pilastri o paraste o fasce nelle pareti esterne degli edifici romanici, che arrivano sino al tetto e terminano in una serie di archetti ciechi, che si dicono anche *bande lombarde*.

Leucostictos. Porfido. V. *Porphyrites*.

Libanotos. V. *Thuribulum*.

Libycum (*marmor*). Marmo giallo antico.

Ligula. Bocchino della zampogna. — Cucchiaino. — Piccola spada in forma di lingua o di foglia, usata dai soldati romani nei tempi più antichi. — Becchetti di ciascun quartiere della scarpa, per cui passavano i laccetti, che la legavano al piede.

Ligusticus (*lapis*). Granito di Genova.

Limbus. Fascia di ornamento, tessuta nella fabbricazione del panno, per servire di finimenti agli orli degli abiti. — Benda per i capelli. — Lembo, orlo.

Limus. Vesticciuola fregiata di una lista di porpora, che dai fianchi discendeva spesso fino ai piedi,

che i *servi publici* soleano portare nell'esercizio delle loro funzioni, specialmente nel sacrificio.

Lingua di bue. Specie di daga con lama assai larga, presso il tallone, a due fili, a forma di un triangolo isoscele,con base ad arco di cerchio, con lavori di incisione, di cesello, di smalto. Il manico era spesso di avorio finemente lavorato o di metallo prezioso.

Linothorex. Corazza di lino.

Liocorno. Animale favoloso della forma di un cavallo, con un corno molto lungo sulla fronte, e detto anche *unicorno.*

Listello. Piccolo risalto perfettamente piano, il cui aggetto si fa uguale ad una metà, a un terzo o ad un quarto della sua altezza. Si chiama anche *regolo* o *pianetto.*

Lithostroton. Pavimento fatto da principio di pezzi irregolari di marmi uniti con calce od altro, e in appresso con lastre regolari collocate a disegno. Al primo modo apparterrebbe il *lithostroton* introdotto a Roma ai tempi di Silla.

Lituo. Bastone curvo degli auguri.

Locale. T. pittorico. Il colore proprio delle cose e del luogo, ove esse si trovano.

Località. T. pittorico, usato ad indicare il tono dominante delle tinte locali, proprie cioè delle cose e del luogo dove si trovano.

Loculo o **Locus.** Nicchia in un *columbarium.* Vano, aperto nelle pareti sotterranee di un ambulacro, per inumarvi un cadavere. Se ne contiene due dicesi bisomo, se tre trisomo, ecc. — Barella per i cadaveri dei poveri. — Cassa o altro recipiente per monete. — Scatola dei colori per un pittore.

Lonche. Lancia, e, sottintendendo (*e aghia*), lancetta colla quale i sacerdoti greci tagliano le Sacre Specie.

Lopas. Vaso greco, simile alla *patella* o *patena* dei latini.

Lophos. Il cimiero dell'elmo greco, che prima fu di crine di cavallo, poi di penne.

Loramenta. Tutto ciò che riguarda gli oggetti di selleria.

Lorica. Corazza, che copriva il petto, il ventre, il dorso e i fianchi. Dicevasi *plumata* o *squamis conserta* o *concatenata*, se formata di striscie di cuoio, munite di squame; *hamata*, se formata di anelli metallici. - Trincera, riparo, cancello detto specialmente dell' *area religiosa.*

Loroi. Larghe strisce. — *Lati clavi* intessuti nella tunica o liberi, incrociati sul petto e sulle spalle a forma della croce di S. Andrea, come la stola del sacerdote quando celebra la Messa. Nel sec. v d. C. furono ornati di gemme e giravano intorno al collo a modo di collana, incrociandosi sul petto. Indi i *loroi* si moltiplicarono, onde da *monolore*, divennero le vesti *dilore*, *polilore*, finchè tutta la veste sembrò formata di *loroi*, o di fasce, ora incontrantisi ad angolo, ora scendenti paralleli.

Lorum. Cinghia o striscia di cuoio. — Redini di una briglia. — Bulla di cuoio usata dai figliuoli dei plebei. — Cinto di Venere. — L'ultima forma bizantina della toga romana, che nei musaici dell'VIII sec. si vede indossata dagli arcangeli.

Louter. Vasca da bagno, o anche vaso simile al *cantharus.*

Loutron. Terme, bagno.

Loutrophoros. Anfora dal collo sottile, che si allargava all'imboccatura, con due anse che rannodano la sommità del collo al principio del ventre sottile ed allungato. Destinata, da principio, a portar l'acqua pel bagno del rito nuziale, divenne oggetto di

dono, che si faceva alla sposa, e si collocava sulla tomba delle giovani defunte prima delle nozze.

Lucerna. Lampada ad olio, per contrapposto a candela, con manico da una parte ed un beccuccio *(myxos)* pel lucignolo *(ellychnium)* — *Bilychnis* o *dimyxos* se con due beccucci; *polimixos*, se con più.

Luculleum *(marmor)*. Marmo bigio morato.

Lumeggiare. T. pittorico. Il porre dei colori chiari nei luoghi rassomiglianti le parti più luminose dei corpi; come lumeggiare di biacca, d'oro e simili.

Luminare. Lucernario, o apertura verticale od obliqua, praticata nella vôlta delle catacombe per illuminare i *cubicula*.

Luna. Ornamento in forma di mezzaluna, che i senatori romani portavano sulle scarpe e i Greci diceano *episphyrion*.

Lunense *(marmor)*. Marmo bianco di grana fina e brillante, adattissimo per la statuaria, cavato dal porto di Luna presso Carrara. Fu introdotto a Roma verso il 48 a. C. da Mamurra.

Lunensia *(marmora)*. Bardiglio.

Lunetta. Qualsiasi oggetto formato di mezzo cerchio. — Spazio che rimane tra l'uno e l'altro peduccio delle vôlte a botte.

Lychnicum *(marmor)*. Marmo greco duro. V. *Parium*.

Lychnite *(marmor)*. Marmo greco duro. V. *Parium*.

Lydium *(marmor)*. Marmo rosso brecciato.

Lydius *(lapis)*. Pietra di paragone. V. *Heraclius*.

Lygdinum *(marmor)*. Marmo greco duro. V. *Parium*.

Lysimacus *(lapis)*. Diaspro di un fondo nero cupo con vene irregolari di un bel giallo, che sembra dorato, detto quindi diaspro nero e giallo.

M

Macchia. T. pittorico. Lavoro fatto con pochi tocchi e col gettare giù soltanto le masse, per modo che vuol essere osservato solo di lontano.

Machaera. Coltello che stava presso il fodero della spada, e serviva non per arma, ma per tagliare. — Spada curva o sciabola detta anche *xynele* o *aor*.

Macrochera. Tunica con maniche larghe, sinonimo di *chiridota*.

Maenianum. Balcone o poggiale esterno delle case, la cui invenzione viene attribuita a C. Menio, da cui il nome. — Per altri è invece il terrazzo superiore della casa, sporgente alquanto dai muri e provveduto di parapetto. — Nell'anfiteatro è l'intera cavea, dal podio in su, divisa in tre dalle *praecinctiones*.

Maestà. Così nel medievo era chiamata la figura di Cristo, assiso sul trono, o sotto un arco luminoso, vestito di pallio, con sgabello sotto i piedi o sul globo del mondo; la destra benedicente e nella sinistra un volume o libro.

Malluvium o **Polubrum** o **Pollubrum** o **Trulleum.** Specie di catino per lavarsi le mani.

Mamillare. Pettorina di pelle morbida a sostegno del petto.

Mandorla. Modanatura, che piglia la forma del frutto del mandorlo, usata nell'architettura gotica sopra porte, finestre, ecc.; e anche in quadri di pittura o scultura.

Mandyas o **Mandye** o **Candys.** Mantello per proteggersi dal freddo, simile alla Lacerna. In uso presso i Persiani ed i Medi; conosciuto poi dai Bizantini divenne il manto regio, tinto di porpora due volte *(dibaphon)*, ornato di fili di perle e legato dinanzi da una fibbia. In forma più modesta fu ed è

usato anche dai vescovi e dai monaci. Da esso, coll'aggiunta di un cappuccio, ebbe origine il *pluviale*.

Maniachion o **Maniaches.** Collare prezioso ornato di perle e di gemme, in uso nella corte bizantina, che spesso nel campo offrivano i soldati all'imperatore da loro eletto.

Manica. Parte della tunica romana, che scendeva lungo il braccio sino a coprire la mano, d'onde il nome; usata prima dalle donne e dai contadini, poi anche dagli uomini.

Manicae. Bracciale portato dai gladiatori, in forma di una manica, per difendere il braccio. — Guanto o manichino per la sola mano. — Piccolo bracciale, usato nel braccio sinistro, dal polso al gomito, dagli arcieri.

Manichelia. Guanti.

Manichino. Fantoccio dalle braccia e gambe mobili, che serve agli artisti di figura per studiare i varî movimenti della persona, il piegare delle vesti, ecc.

Maniera. T. pittorico. Il modo caratteristico di ciascun pittore sia nel maneggiare il pennello, come nell'invenzione, disegno, colorito, ecc.

Maniero. Specie di castello, non sull'alto di una montagna, ma in vetta o sul declive di una collina, o nel piano, meno agguerrito, più ornato.

Manipulus. Specie di fazzoletto per il sudore. Nella forma di piccola stola con croci, quale distintivo dei ministri di culto cattolico, non risale al di là del secolo VIII.

Manopole o **Guanti.** Pezza d'arme per difesa delle mani e delle dita. Composta di lame d'acciaio, di varie forme.

Mantele. Tovagliuolo di stoffa pelosa o liscia per asciugarsi le mani. Anche salvietta, che forniva chi invitava a pranzo, mentre la *mappa* era la salvietta, che il commensale portavasi per conto suo.

Mantelum. Lo stesso che *mantele*. — Specie di sopravveste e copertura, onde poi l'italiano *mantello*.

Mantum. Ampia sopravveste, simile forse alla *paenula*.

Mantica. Bisaccia.

Maphorion, Maphortion. V. *Velum*.

Mappa. Salvietta da tavola detta anche *Mantele*. — Coperta del letto triclinare o qualunque altra stoffa ornamentale. — Nel basso impero, qualunque panno da involgere le mani, che doveano toccare qualche oggetto sacro, specialmente nelle funzioni liturgiche. — Fazzoletto o banderuola, che il presidente dei giuochi nel circo gittava nell'arena per dare il segno delle corse, come si vede in molti dittici consolari e imperiali.

Margella. Parapetto, e specialmente quello intorno al pozzo.

Marghellia. Vesti bizantine ricamate, o vezzo di perle margherite, pendente dal collo.

Marsupium. Borsa.

Martello d'arme. Arme immanicata e da botta per ammaccare. — Il martello, propriamente detto, aveva la *bocca* e la *penna*. La bocca era di forme svariate, con piano circolare sferico a tre o quattro punte; mentre la penna era quadrangolare e curva, o a becco di corvo.

Martyrion proseuchterion è detto dai greci quel luogo, che i latini chiamarono *domus orationis*, la nostra chiesa o basilica.

Masurota. Vesti bizantine intessute a figure di cilindri.

Materis. Lanciotto usato dai Galli.

Matrice. Forma incavata nella quale si pone una pasta liquida o molle, perchè prenda la figura dovuta.

Matroneum, Matronicon, Locus mulierum. Luogo riserbato alle donne nelle basiliche cristiane. Pare che

nelle antiche basiliche fosse una sezione della navata settentrionale.

Mausoleo. Sepolcro di straordinaria magnificenza, che ha preso il nome da quello famoso di Mausolo, re di Caria.

Mazzaferrata. Arme da botta di forma varia, destinata ad ammaccare. — La testa era di pietra o di metallo, e il manico ora di ferro vuoto con anima di legno, ora tutto di legno.

Mazzafrusto. Arma che consisteva in parecchie catene con palle di metallo alla loro estremità, sospese ad un corto manico, nello stesso modo che una frusta.

Mazzapicchio. Martello di legno.

Meandro. Disegno d'ornato, inteso, a quanto pare, ad imitare il corso sinuoso del fiume Meandro, stilizzato poi in forma regolare, detto anche *greca.*

Megarense *(marmor).* Marmo molto bianco, tenero e leggero, formato di piccolissime conchiglie, onde volgarmente è detto lumachella bianca antica.

Megaron. La sala degli uomini nella casa greca.

Melote. Vestimento pastorizio, formato d'una o due pelli di pecora, portato anche dai monaci d'Egitto.

Memoria. Edificio sepolcrale, più o meno monumentale, che più spesso dicevasi *cella memoriae.*

Memphites *(lapis).* Pietra di fondo chiaro con cristalli bianchi o di fondo bigio e cristalli neri o bigi, detto comunemente serpentino bigio.

Meneo. Libro in cui gli atti dei Santi erano disposti secondo i mesi e i giorni.

Meniscos. Collana, monile. — Disco di metallo o d'altra materia in forma di mezzaluna, posto dagli antichi sulle teste delle statue per impedire che vi si fermassero sopra gli uccelli.

Mensa. Tavola da pranzo, *tripes,* se a tre piedi. — Banco di vendita, o piattaforma, su cui erano venduti gli schiavi. — Pietra sepolcrale. — Tavola per sacrificio o per collocarvi sopra oggetti sacri.

Mensolone. V. *Modiglione.*

Merli. Rialti di muro quadrangolari, che coronavano l'estremità delle antiche torri o palazzi o fortezze, ad una certa distanza l'uno dall'altro, perchè dagli interstizi si potesse scagliare sassi od altro, e dietro il pieno si riparasse la persona. I merli guelfi li facevano quadri, e biforcati i ghibellini.

Meroi. Femori o pianuzzi tra un solco e l'altro del triglifo.

Mesaulai. Specie di corridoio nella casa greca, che divideva la parte della casa, che serviva per la famiglia, da quella destinata agli ospiti; e per i Latini il corridoio che divideva un'aula dall'altra.

Mesaulos. Atrio, cortile, della casa greca, dove riuscivano le porte dei *cubicula.* Era anche così chiamata la porta di mezzo, che dal primo atrio metteva al secondo. — In tempo più antico, quando cioè non v'era ancora l'atrio più interno, era detto *metaulos,* perchè era nella parte posteriore della casa e metteva nella sala da lavoro.

Mesostylion. L'intercolunnio.

Mestica. T. pittorico. Composto di diverse terre macinate, con olio di noce e di lino, che si distende sopra le tele o tavole da dipingere.

Mestichino. T. pittorico. Piccolo strumento di acciaio, fatto a foggia di coltello, flessibile e colla punta rotonda, del quale si servono i pittori per portare i colori sopra la tavolozza e mescolarli insieme.

Meta. Colonnetta all'estremità del circo romano, attorno a cui dovevano girare le bighe.

Metatone. Lo spazio tra l'uno e l'altro dentello di una modanatura.

Metaulos. V. *Mesaulos.*

Metopa, Intersectio. Spazio liscio od ornato, posto tra due triglifi.

Metopon. Il frontale dell'elmo greco.

Mezzatinta. T. pittorico. Colore fra il chiaro e scuro, mediante il quale il pittore, dopo il sommo e il mezzo scuro, si va accostando al chiaro, per quindi giungere al sommo chiaro.

Mezz'ombra. T. pittorico. La sfumatura dell'ombra, ossia quella tinta meno scura che circonda l'ombra.

Mezzovolo. Modanatura simile al toro e al tondino, ma la cui sezione è un quarto di circolo, e la convessità all'infuori.

Mitella. Cuffia o benda in forma di un mezzo fazzoletto, portato intorno al capo.

Mitra. Lunga sciarpa di cuoio o di metallo o d'altro, con laccetti alla estremità, che servono a legarla o intorno al capo, o ai fianchi, o al petto, usata dai Greci; in Roma solo dalle donne. — Particolare copertura del capo, usata da alcuni popoli orientali, che avvolgeva tutta la testa, dalla fronte alla nuca del collo, le guance, il mento, sotto il quale era passata. — Copricapo, terminante in doppio triangolo aperto, e con due larghe bende *(infulae)* nella parte posteriore, distintivo dei vescovi cattolici, che apparisce nei monumenti dopo il 1000.

Mitre. Cinta sottile di bronzo, foderata di lana o di feltro, che i soldati greci portavano sotto la cintura. Coperchio.

Mixtum *(opus)*. Costruzione formata di piccole pietre e mattoni a file alternate; usata nella decadenza dell'impero romano, per es. al circo Massenzio sull'Appia, come muri esterni; ma già in uso dal I sec. d. C. per costruzioni nascoste o sotterra, come si può vedere a Pompei.

Modanatura. Membri minori di architettura, retti o curvi, convenienti per dare ai membri principali un reale o apparente rinforzo e produrre ad un tempo risalto e varietà.

Modello. Forma di rilievo, fatta in piccolo, di un'opera che deve poi farsi in grande. — Manichino. — Uomo o donna, che negli studi degli artisti posano per essere ritratti al naturale. — Qualunque persona o cosa degna di essere imitata o rappresentata.

Modiglione. Specie di mensola, che ha d'ordinario la forma della lettera S e serve di sostegno reale od apparente, sotto il gocciolatoio del cornicione. — Dicesi anche *mensolone*, *mutulo*, *beccatello*, sebbene questi tre nomi indichino generalmente un sostegno rettangolare.

Modiolus. Il mozzo della ruota in cui s'imperniano i raggi. — Secchia per attingere acqua. — Bicchierino. — Specie di corona usata dagli imperatori bizantini. — Copricapo cilindrico distintivo di alcune divinità.

Modulo o **Modano.** Una convenuta unità di misura, che è regolatrice delle grandezze di tutti i membri d'architettura, nella formazione del disegno e dell'opera, detto dai Greci *embates*.

Molossium *(marmor)*. Fior di persico. — Marmo di fondo bianco, coperto di vene di colore pavonazzo tanto chiaro da assomigliare al flor del persico, onde il nome volgare.

Monaco. Quel trave che, partendo dal vertice del tetto, scende verticalmente, incastrato dalle due razze, che poggiano circa la metà dei puntoni e rimane come sospeso.

Monile. Collana di un solo filo *(linea, linum, filum)* di perle; se di due si chiamava *dilinum*, se di tre *trilinum*.

Monocromato. Disegno o pittura di un solo colore, ma più o meno carico nelle varie parti per dar rilievo coi chiari e cogli scuri.

Monopodium. Tavolino con un sol piede.

Monoptero. V. *Periptero*.

Monotos o **Monuatos.** Vaso ad una sola ansa.

Morale. V. *Correnti*.

Morione. Specie di elmo terminante a cresta, o a punta. — Quando si dice morione soltanto, s'intende sempre quello a cresta. — Quello a punta o aveva una tesa piccolissima e orizzontale, o era foggiato ad arco di cerchio con le punte in alto davanti e indietro, a guisa di barchetta. Il morione si disse a punta o aguzzo, quando il coppo invece di essere emisferico aveva il contorno ad arco acuto.

Mortificare. T. pittorico. Vale spegnere la soverchia vivacità del colorito.

Moscoforo. Uomo recante un vitello sulle spalle. Se ne hanno rappresentazioni, come statue votive, nella statuaria arcaica greca.

Mosse dell'arco. Sono le prime pietre, ove incomincia l'incurvatura dell'arco.

Mucro. Punta della spada. — La spada stessa.

Mulctra. Secchia per mungere il latte.

Mulleus. Mezzo stivale di colore rossiccio o violetto, portato dai patrizi, che avessero avuto una magistratura curule.

Murrha. Così era dagli antichi chiamata una pietra preziosa trasparente, lucida, composta a strati di colori diversi, porpora, bianco, riflettenti i colori del cielo. Non si è ancora d'accordo nel dare il nome particolare a questa pietra. Di essa si facevano vasi di gran costo, detti *vasa murrhina* o *murrha* senz'altro. Anche le contraffazioni in pasta di vetro avevano lo stesso nome.

Musaico. Specie di pittura, fatta con materia solida, di quadrelli, tasselli di varie forme e di materie diverse (marmi, pietre, vetro, smalto) a disegno di ornati o figure.

Muscarium. V. *Flabellum*.

Muscoleggiare. T. pittorico. Formazione e ordinamento dei muscoli di una figura dipinta, o di una scolpita.

Musivum *(opus)*. Musaico formato con pezzetti di vetro colorato o di smalto, in contrapposizione a *lithostroton* formato di pietruzze; ma poi significò l'uno e l'altro.

Mutuli. Modiglioni o dentelli che nell'ordine ionico appariscono al disopra del fregio, e rappresentano i travicelli, che posano su questo per sorreggere il tetto.

Mygdonium *(marmor)*. Marmo pavonazzetto.

N

Nanus. Vaso basso e concavo.

Naos. In significato particolare è l'abitazione del nume, e anche lo spazio interno di un tempio, nave, o navata, e il luogo ove sta l'immagine del Dio, che dicesi anche *secos*.

Nartece. Pronao o portico innanzi alla chiesa antica cristiana. Secondo altri è la parte inferiore della chiesa presso l'ingresso, separata dal resto per mezzo di cancelli.

Nartecium. Piccola scatola cilindrica per tenere unguenti e medicine, ecc.

Naso gotico. Modanatura ricurva dell'architettura gotica, formata

di porzioni di archi, che si uniscono e si tagliano insieme.

Nasiterna. Vaso largo con ansa per acqua.

Nasus. La parte sporgente della lucerna.

Natatio. Il luogo o la vasca, dove si nuotava nelle terme.

Navata. Il corpo della chiesa *(oblungum)* ed era propriamente l'*ecclesia* o *l'oratorium* o *quadratum populi*, in opposizione all'abside.

Navia. Vaso di legno a forma di nave per la vendemmia.

Navis. La parte rettangolare del tempio, al disotto dell'altare.

Nebris. Pelle di cerbiatto, usata nella caccia, distintivo di Bacco e dei Baccanti.

Nervature. V. *Costoloni.*

Neura, Neure o **Neuron.** Il nervo dell'arco.

Niello. Disegno tratteggiato col bulino sull'argento e riempito nei solchi di una mistura di argento e di piombo, che assume un colore nerastro, donde il nome di *nigellus*, niello.

Nimbus. Aureola di luce intorno al capo delle divinità, che nell'arte è rappresentata o in forma di un disco o di un cerchio, o come un'aureola di raggi divergenti. Usata dapprima per le divinità siderali (Luna, Sole, ecc.); poi per le altre, per gl'imperatori, e nell'arte cristiana per Cristo (con una croce inscritta; *crucigero*, sec. IV); e per i Santi (sec. V). — Alcuni credono sia originata dal *meniscos*. Per estensione di significato è dato tal nome *(nimbus quadratus)* ad un rettangolo, in cui è inquadrata la testa di alcuni personaggi cristiani, nella maggior parte dei casi, viventi al tempo in cui venivano dipinti. Tale uso si presenta in pittura solo dalla fine del sec. VI d. C. — Specie di vaso bucarellato da versare acqua. — Fascia portata dalle donne sopra la fronte.

Nodus. Nodo, cercine. Specie di acconciatura dei capelli delle dame romane.

Norma. Squadra.

Numidicum *(marmor)*. Marmo giallo, generalmente monocromo, di varie gradazioni di colore. Talora è giallo chiaro con liste candide o giallo scuro, con onde pavonazze. È detto giallo antico per distinguerlo dal giallo di Siena e di Verona, dalle tinte meno vivaci.

Nymphaeum. Fontana monumentale, o luogo ornato dove si trovavano giuochi di acque.

O

Obba. Vaso per bere, di legno, largo in basso e restringentesi verso l'alto, di uso comune e nei riti funebri.

Obbiettivo. V. *Piano di posa.*

Obstragulum. Striscia di cuoio e correggia con cui si legava la scarpa, detta *crepida.*

Obstrigillus. Specie di scarponcello.

Occhio. Circoletto centrale, nella cui periferia termina l'ultima, ossia la più interna spira della voluta del capitello ionico o corinzio. In codest'occhio si suole intagliare un fiore od altro.

Ochane. Distinto dal *porpax*, o manico dello scudo, fu poi scambiato con questo nome, onde la differenza non deve essere grande.

Ocheus. Fermaglio dell'elmo, della porta, d'una cintura. — Manico dello scudo.

Ocreae. Schinieri.

Ocribas. Il cavalletto, usato dagli artisti, detto anche *chillibas.* — Parte della scena, su cui montavano gli attori per parlare. — Il coturno tragico.

Octastilo. V. *Tetrastilo.*

Odaeum. Piccolo teatro coperto, con tetto a punta e la scena meno profonda e decorata più semplicemente, che serviva generalmente alla musica ed alle prove del teatro.

Oecus. Salone, come parte aggiunta della casa romana.

Oenophorum. Vaso ad ansa di forma simile, molto probabilmente, alla *Lagena*.

Offendices. I laccetti, mediante i quali il berretto, detto *apex*, era legato sotto il mento.

Offertorium. Piatto grande usato in antico nelle chiese cristiane della Gallia per ricevere i pani che i fedeli offrivano all'altare durante il Sacrificio divino.

Ogiva. Dagli inizi dell'arte gotica fino al secolo XVI si chiamarono così le due nervature diagonali a tutto sesto, che accrescevano la forza delle vôlte, donde il suo nome dal latino *augere*, poi s'indicò con esso anche l'arco acuto.

Oichemata. V. *Domatia*.

Oicoi. Stanze per gli uomini, dette anche *andrones*.

Oicos. L'intero edificio dell'abitazione greca, di cui le tre parti principali sono il *thalamos*, il *megaron* e l'*aule*.

Oinerysis. Vaso per attingere il vino dal cratere, di forma ignota, ma probabilmente simile a quella del *simpulum*.

Oinisteria. Vasi, che servivano alle libazioni del vino, quando i giovani ateniesi s'iscrivevano nelle fratrie.

Oinochoe. Vaso, che serve a versare il vino. La sua forma fu tolta primitivamente dalla zucca, ma poi ebbe grandi modificazioni. Fra le varie forme che prese, si possono distinguere due principali, cioè quella colla bocca rotonda, e l'altra colla bocca trilobata, entrambi con una sola ansa. Quelle della seconda specie vengono in seguito restringendo talmente i lobi da formare un vero becco.

Oiostos. Freccia consistente in una canna *(donax)* lunga 65 cm. con punta di metallo, provvista di due o tre uncini, detti *oncoi*.

Olcos. Cratere grande; lo stesso che *louter* e *labrum*.

Olio. Dicesi pittura *ad olio* quella che si fa con colori macinati e stemperati con olio di noce cotto, di papavero o di altri meglio appropriati.

Olla. Specie di marmitta, con pansa e due anse, in argilla o in altra materia.

Olpe. Vaso a forma di borsa, con un'ansa rotonda.

Ombra. T. pittorico. Si dice il colore più o meno scuro, che, digradando verso il chiaro, rappresenta l'ombra vera dei corpi, e serve a dar rilievo alla cosa rappresentata. Si divide in tre gradi: ombra, mezz'ombra, sbattimento.

Ombrare. T. pittorico. Vale dar con l'ombra convenientemente digradata il rilievo ai corpi rappresentati in un disegno, o in una pittura.

Omoi. V. *Thorax*.

Omophorion. V. *Superhumerale*.

Oncos. V. *Oiostos*.

Onda. Il listello, che termina il cornicione.

Onix *(lapis)*. Pietra preziosa della specie delle agate, formata di due o più strati di diverso colore, di cui l'uno della bianchezza dell'unghia *(onix)* dell'uomo, dalla quale ha tolto il nome.

Òon. Bicchiere ovoide.

Ooschaphion. Ciotolone ovoide, con due sostegni, di cui l'uno ribattuto nella pancia stessa del vaso, mentre l'altro, stretto in cima e slargantesi nel basso, vi era saldato poi, e serviva di piede al medesimo.

Opaion. La parte del tetto dove era il foro per il fumo, o l'apertura nel soffitto del tempio, per cui scendeva la luce.

Ophites *(lapis)*. Pietra di un verde scuro, con onde, vene, punti e liste di un verde più carico, che spesso passa al giallognolo o al turchiniccio e di rado al rosso ed al pavonazzo. Detto volgarmente *verde ranocchia*.

Opistodomo. Parte posteriore del tempio greco, fra la cella e il vestibolo posteriore, destinata a custodire, sotto la tutela del nume, il tesoro della città e le offerte al nume stesso.

Optostrotum. Pavimento ammattonato.

Orarium, Stola, Epitrachelion. Specie di striscia o fascia, che si avvolgeva intorno al collo, adattata in modo diverso, innanzi al petto, a seconda che fosse distintivo dei preti o dei diaconi.

Oratorium. La nave maggiore della chiesa destinata al popolo; quindi *oratorium populi*. — Luogo privato di culto.

Orbes. Tavole rotonde per desinare.

Orbiculi, Rotae. Cerchiolini in porpora, oro od altro, che ornavano le vesti o i panni, usati dai Romani e Bizantini; dentro i quali si segnava talora il nome o le iniziali dei loro possessori, o altre figure, come uccelli, ecc.

Orca. Vaso di terra, di considerevole grandezza, più piccolo dell'anfora.

Orchestra. Lo spazio semicircolare in piano, compreso nel giro più piccolo della cavea, detto anche *conistra* nel teatro greco, per la polvere che vi si trovava, ed *arena* nell'anfiteatro latino.

Ordine architettonico. Il sistema armonico ed equilibrato di membri architettonici e di modanature.

Ormos. Monile, collana, catena.

Orthostrata. La rivestitura esterna regolare dei muri, cioè la cortina o il paramento.

Ortografia esterna. Quella che rappresenta verticalmente una delle parti esteriori dell'edificio. Vedi *Alzata*.

Ostium confessionis. V. *Ianua*.

Ostoteche. Cassette o piccoli cofani di legno per conservare le ossa dei defunti.

Ota, Otaria, Otia. Le anse del vaso.

Ovolo. Modanatura convessa, formata di un quarto di circolo, il cui aggetto è quasi sempre uguale alla sua altezza.

Oxybaphon. Piccola coppa a fondo piatto. Si serviva di tal vaso nel giuoco del cottabo. Alcuni pensano che avesse una forma di campana, ma senza solide ragioni.

Oxys. Piccola saliera per aceto, munita forse di becco, in argilla o in metallo.

P

Pace. Quadruccio portatile, generalmente in metallo figurato, che si porge al bacio dei fedeli cristiani in segno di scambievole pace durante il sacrificio.

Paedagogium. Luogo dove venivano educati i fanciulli destinati a nobili impieghi.

Paenula o Penula. Mantello chiuso, che s'infilava pel capo, usato per viaggio con cappuccio *(cucullus)*, poi abito cittadino e liturgico.

Pala. Tavola quadrilunga dipinta per altare.

Palatium. La casa di Augusto sul Palatino, detto poi delle case dei nobili patrizi.

Palestra. Nell'età più antica della Grecia era un locale, dove i giovani si esercitavano alla lotta e al pugilato. Da esso poi si sviluppò il *gymnasium*.

Palimpoton. Specie di bicchiere.

Paliotto. Telaio quadrilungo in legno, con pitture, o di stoffa preziosa, a ricami, col quale si ricopre la parte anteriore dell'altare, dalla mensa fino in terra.

Palla. Sopravveste o manto delle dame romane, lunga, ampia, cadente fino ai piedi, aperta sul davanti e tenuta insieme con molti uncinetti. Veniva portata sopra la stola fuori di casa, e se ne servivano per coprire anche il capo. Fu usata anche dagli attori tragici e dai suonatori di cetra.

Palliolum. Mantello greco, usato specialmente dai filosofi. — Copricapo, cappuccio.

Pallium. Panno quadrangolare bislungo, usato dai Greci, poi dai Romani. — Coltre e tendina da letto. — Distintivo liturgico dei vescovi. Esso dalle spalle *(omophorion)* si riunisce sul petto e così unito scende fin verso i piedi. — *Pallium linostimum* è il manipolo usato nelle funzioni liturgiche cristiane.

Palmetta. Foglia di palma stilizzata, usata per ornamento nella ceramografia antica, e poi anche negli edifici.

Paludamentum. Mantello militare, portato dagli ufficiali superiori sopra l'armatura, come il *sagum* per i soldati, da cui differisce per essere più ampio e ricco. Attaccato sulla spalla, mediante una fibula e tagliato sulla stessa forma della *chlamys* greca, con cui viene spesso confuso.

Panatenaica. V. *Amphora.*

Panciera. Parte dell'armatura: continuazione del *petto*, a lame articolate, che copriva il basso ventre.

Pannatura. T. pittorico. Vale il panneggiare, ossia quel lavoro con cui gli artisti rappresentano le sembianze di panno.

Panoplia. Armatura intera.

Papalethra. V. *Cuphia.*

Papalina. V. *Cuphia.*

Paradisus. V. *Atrium.*

Paragauda o Paragaudis o Paragonda. Fascia d'oro o di seta di colore, ricamata in oro che si cuciva alla tunica: per estensione si diceva di tutta la veste così ornata. Essa sostituiva l'antico *clavus*. Alcuni la confondono col *patagium*.

Paragnatides. Il paragote dell'elmo greco.

Paragonium. Spada corta, attaccata ad una cintura intorno alla vita, distintivo degli ufficiali superiori dell'esercito romano, mentre il *gladius* dei soldati era sospeso ad una fascia *(balteus)* ad armacollo.

Paragote. Quella parte dell'elmo o della celata, che serve a difendere le gote. — V. *Bucculae.*

Paramento. V. *Cortina.*

Paranuca. V. *Camaglio.*

Parapetasma. Cortina distesa avanti la porta di casa, o per dividere in due una stanza, o innanzi all'immagine di una divinità nei tempî.

Parastas. Lo stesso che *Anta.*

Paraste. V. *Lesine.*

Paratorium. V. *Protesi.*

Pareiai. Il paragote dell'elmo greco.

Paries. Parete. Dicevasi *fornicatus*, se interrotto da vani ad arco; *directus*, se tramezzo, nell'interno di un edificio; *communis* o *intergericius*, se divisorio di due abitazioni.

Parieticulum o Pareticulum. È detto in qualche iscrizione la parete di fondo o lunetta dell'arcosolio.

Parium, Lychnicum, Lychnite, Lygdinum *(marmor)*. Marmo di una bianchezza candida e di una grana meno fine del *pentelicum*, ma adattissimo per la statuaria, cavato dall'isola di Paro, il più usato dagli scultori greci, specialmente da Scopa.

Parma. Scudo piccolo rotondo.

Paropsis. Piatto quadrato, usato dapprima per gli antipasti, e poi per qualunque genere di cibo.

Partigiana. Arma ad asta col ferro a due fili e acuto, che si poteva adoperare tanto di taglio quanto di punta. — Ne cominciò l'uso forse nel secolo XV.

Passionale. Martirologio o raccolta delle *passiones* dei martiri.

Pastello. T. pittorico. Rocchietti o bastoncini di diversi colori impastati, coi quali si disegna e si colorisce sopra carta, senza usare liquido alcuno.

Pastophoria. Specie di *secretarium* nella basilica cristiana; secondo alcuni comprendeva non solo il *diaconicum* e lo *scevophylacium*, ma ancora l'abitazione degli addetti alla chiesa.

Pastophorium. Specie di tabernacolo, che portavano in giro i *pastofori*, sacerdoti egiziani, con dentro le loro divinità e per domandar elemosina.

Pastorale. V. *Pedum*.

Patagium. Era presso i Romani, specialmente nel III secolo d. C., una striscia a fascia di porpora o d'oro, ornata spesso di ricami, che veniva collocata nelle ricche vesti delle signore, e teneva il luogo stesso che il *clavus* per gli uomini. Esso scendea dal collo ai piedi e, dopo il III secolo, si fece invece girare più volte a pieghe intorno al collo, da darle l'aspetto di una collana.

Patane. Largo piatto, alquanto profondo, che conteneva la Sacra Specie per la distribuzione ai fedeli.

Patella. V. *Patina*.

Patena. Specie di piatto d'argento o d'oro per collocarvi l'Ostia consacrata, nel sacrificio della messa.

Patera. Coppa rotonda e piatta, senza anse, che da principio servì per bere e più tardi per le libazioni nel sacrificio, identica alla fiala.

Patina, Patella. Piatto profondo e coperto per cuocere e servire vivande. — Inverniciatura naturale che i secoli imprimono sulle pitture, medaglie, ecc.

Pavese. Scudo, che serviva alla guerra per difesa dei balestrieri.

Pavonaceum *(opus)*. Modo di collocare gli embrici di terra cotta o di marmo, in modo che, nell'aggettare l'uno sull'altro, fanno la stessa figura che le penne di una coda di pavone.

Pechys. V. *Toxon*.

Pectorale. La piastra davanti al petto di una corazza.

Pedales. Mattoni della lunghezza 0,29×0,29 incirca, detti anche *tetradora*.

Pedilia. V. *Talaria*.

Peduccio. Pietra sulla quale posano gli spigoli delle vôlte. — Piccola base quadrata o tonda, che serve a sostenere un busto o qualche piccola figura. — Mensola o beccatello, che si pone per sostegno ai capi delle travi nel muro, o sotto i terrazzini, ballatoi, ecc. V. anche *Pennacchio*.

Pedum. Bastone da pastore, che fu l'insegna del vescovo cattolico dal secolo VI in poi, e fu detto anche *ferula* e *pastorale*.

Pegma. Macchina da teatro. — Armadio, Libreria.

Pelex. Elmo di metallo. V. *Coryx*.

Peliche. Forma più recente dell'anfora, propria dei vasi a figure rosse, simile ad un ovo, poco elegante, ma molto pratica, con una base solida, collo largo e corto, per cui il liquido cola senza ostacolo. Una simile trasformazione condusse dall'*oenochoe* all'*olpe*.

Pelluvia. Bagnapiedi, detto anche *Pollubrum*.

Pelte. Scudo a forma di mezza luna, coperto di legno o di cuoio.

Pelvis. Bacino per acqua calda, di apertura larga e non molto profonda, simile al *lekane*.

Pendaglio. V. *Pennacchio*.

Penduccio. V. *Pennacchio*.

Pennacchiera. Parte della celata da incastro; arsenetto composto di una targhetta e di un cannello, che stava nella parte posteriore dell'unione del coppo con la goletta, oppure presso il cordone, e serviva per mettervi il pennacchio.

Pennacchio. Parte della cupola, quasi a forma di triangolo mistilineo, che s'innesta negli angoli di una crociera di navi e serve a suo sostegno. Vien detto anche *Angolo*, *Timpano*, *Peduccio*, *Penduccio*, *Pendaglio*. Il pennacchio o è semisferico o a tromba. Quest'ultimo è formato di una serie di volticini conici, gli uni sugli altri, crescenti di numero e di grandezza fino all'ampiezza necessaria del raccordo col tondo della cupola. — Dicesi anche degli spicchi d'angolo, in cui viene tagliata una vôlta a crociera. In questo caso dicesi *peduccio*, se vi è una pietra di sporgenza che distingue l'attacco della vôlta sopra i piedritti, altrimenti vien detta volgarmente *zampino*.

Pennellessa. Grosso pennello piatto.

Pentacora. V. *Abside*.

Pentadora. Mattoni quadrati della lunghezza di 0,40×0,40.

Pentelicum *(marmor)*. Marmo bianco d'una grana finissima, tendente leggermente al giallo, cavato dal monte Pentelico a 14 Km. a sud-est di Atene. È detto greco fino.

Penula. V. *Paenula*.

Peplum, Peplos, Palla. Pezzo di panno rettangolare piegato, prima d'essere messo addosso, in modo particolare. L'intero quadrato era prima ripiegato o raddoppiato, fino all'altezza circa della cintura e poi messo attorno alla persona in modo che da un lato rimaneva chiuso e dall'altro aperto. E questo veniva fermato con fibbia. Talora lungo il fianco sinistro, che era la parte aperta, veniva cucito fino ad una certa altezza, e in tal caso doveva infilarsi per la testa. Era poi stretto ai fianchi da una cintura.

Pergamus. V. *Ambone*.

Pergula. Piccolo colonnato *(diastila)* congiunto da un architrave *(iperthyra)*, sovrapposto, e con parapetti *(plutei)*, *cancelli*, *transennae*, *chinclides* nella parte inferiore, collocato di traverso nella nave di mezzo, fra il coro dei cantori *(schola cantorum)* e l'altare. Tra colonna e colonna era il *velum (catapetasma)*. Sopra ciascuna colonna si collocavano generalmente candelabri e poi statue, e fra gli intercolunni pendevano lampade, croci, corone e doni votivi come calici, ampolle, ecc. Differisce dall'*iconostasi* dei Greci, perchè questa è una parete dipinta a immagini, e divisa da tre porte, e che impedisce la vista dell'altare.

Peribaris. Sorta di calzatura usata dalle schiave greche.

Periblemata. V. *Epiblemata*.

Peribolo. Navata o portico, che gira intorno intorno ad un edificio, p. es. all'abside di una chiesa. — Recinto di muro intorno ai tempî antichi, che comprendeva tutto il terreno sacro o *hieron*.

Periclysis. Gallone o lista, detto anche *clavus* o *chrysoclavus* se d'oro, ornato spesso di figure d'uccelli e di *orbiculi* o *rotae*.

Perideraion. Collana.

Perforaculum. Trivello.

Periptero. Il tempio greco, a cui per tutti e quattro i lati giravano ordini di colonne e portici; se di un solo ordine era detto *monoptero*: se di due *diptero*.

Perirranterion. Nome che s'applica a vasi di varie specie.

Perischelis. Cerchietto di metallo prezioso che talora le donne, specialmente le greche, portavano intorno al malleolo del piede.

Peristerium. Colomba in metallo o in altra materia per conservare le Specie Eucaristiche.

Peristroma. Tappeto da distendere sopra i letti.

Peristilo. Detto del tempio greco, cui da tutti e quattro i lati girano intorno le colonne.

Peristilium, Aule. Cortile con colonne intorno, nella parte più interna della casa romana, la cui area era generalmente messa a giardino. Intorno non v'erano stanze, ma le celle per gli schiavi.

Pero. Stivaletto, che arriva al polpaccio della gamba, allacciato sul davanti; fatto di pelle greggia o di cuoio non concio.

Perone. Fibbia.

Peronis. V. *Fibula*.

Perpendiculum. Piombino, archipenzolo.

Persica. La forma più comune di calzatura usata dalle donne greche, che veniva detta anche *cothornoi*.

Persona. Mascherone da scolo delle acque dei tetti di edifici romani. — Maschera da teatro.

Pessulus. Chiavistello.

Petasus. Cappello comune di feltro, colla fascia bassa e la tesa larga, che i Romani presero dai Greci. La forma variò a seconda della moda.

Petto. L'intradosso della cupola.

Phachiolon. Fazzoletto, usato dai bizantini, intorno al collo.

Phaecasium. Scarpa bianca, propria dei ginnasiarchi Ateniesi e dei sacerdoti di Grecia e di Alessandria, ma adoperata anche da altri.

Phainoles. V. *Paenula*.

Phalara. Parte dell'elmo greco, che difendeva le guancie o anche la nuca, che corrisponde quindi ai guanciali e alla paranuca.

Phalarica. V. *Falarica*.

Phalos. Quella parte che forma il frontale dell'elmo greco.

Phanos. Lanterna, face.

Phara Canthara, o Farus, o Farus Cantharus. V. *Coronae*.

Pharetra. Turcasso o borsa di cuoio o di vimini, con un coperchio *(poma)*, che serviva per portare da dieci a dodici freccie.

Phelonion. Largo mantello con una sola apertura per lasciarvi passare la testa, senza maniche, che copre tutta la persona, fino ai piedi, simile all'antica *poenula* usato dai sacerdoti greci, cristiani.

Phengion. Piccolo bastone o verga ornata di due file di perle, colla figurina della mezza luna, usata dai cortigiani bizantini come ornamento.

Phengite *(marmor)*. Marmo rarissimo, che ha il fondo bianco e giallo chiaro le vene, talvolta con qualche sottilissima linea di giallo più chiaro, chiamato volgarmente marmo bianco-giallo.

Phiala. Coppa rotonda e piatta, senza anse, specialmente d'oro e d'argento, identica alla patera romana, che da principio servì per bere, e più tardi per libazione.

Phialion. Cappuccio.

Phoriasmos. V. *Chelos*.

Phrygiae *(vestes)*. Vesti ricamate.

Phrygium *(opus)*. Opera in ricamo.

Pianetto. V. *Listello*.

Piano di posa. Lo stesso che assise. — Obbiettivo. — Quello che in un quadro sta fra la linea d'orizzonte e la base del quadro.

Pianta. Il disegno dei soli muri di un edificio, veduto dal di sopra.

Pianuzzi. Quegli spazi stretti e lisci che separano l'una dall'altra le scanalature della colonna, quando esse non sono perfettamente contigue.

Piattabanda. La pietra di cui si compone l'architrave, il quale nell'arte classica era di un sol pezzo; nella moderna di più, onde si disse arco a piattabanda, o piatto.

Picca. Arma ad asta, molto lunga, che somigliava al *contus* e alla *sarissa* degli antichi. Il ferro aveva la forma o a foglia di olivo o a lingua di carpio.

Picchierello. Maglio dentato, che serve a tagliare nella pietra le scabrosità lasciate dalla subbia.

Picconcello. Maglio a punte aguzze per spianare.

Picnostilo. Dicesi del tempio greco-romano, in cui le colonne sono distanti fra di loro di una volta e mezzo la loro grossezza inferiore; *sistilo*, se di due volte; *eustilo*, se di due volte e un quarto; *diastilo*, se di tre; *areostilo*, se di più.

Piedistallo. Membro architettonico composto di base, dado e cimasa. Originò dallo stilobate, usato nell'ordine corinzio romano, il quale venne tagliato qua e là per dare l'accesso, per mezzo di scale, al tempio. Fu adoperato come imbasamento della colonna e poi come sostegno di statue e di altri oggetti.

Piedritti. Muro diritto, specialmente quello che sorregge un arco.

Pila. Palla da giuoco.

Pila, Anta, Parastas. Pilastro rettangolare in pietra o in mattoni, che adempie lo stesso ufficio della colonna. È detto *polistile* se è formato di più pilastrini riuniti insieme; *incassato*, se sporge per una sola parte della sua grossezza dal muro, in cui è internato.

Pileus, Pileum. Berretto di feltro a punta, portato dagli uomini, di varie forme.

Pilo. Specie di sarcofago.

Pilone. Pilastro grande, che ha degli smussi, che formano una figura poligonale. Ordinariamente sono adoperati per sostegno delle parti più grandi di un edificio, p. es. di una cupola.

Pilos. Copertura del capo usata dai Greci.

Pilum. Giavellotto un po' pesante, e lungo più di un metro e mezzo, colla punta fornita di un uncino, onde si dicea *pilum hamatum*.

Pinacografia. Pittura su tavola.

Pinax. Tavola dipinta. Quadro.

Pinnacolo. Fastigio terminato in punta, che dagli antichi ponevasi sulla sommità dei tempî.

Pinnae. Freccie.

Piombatoio. Buco aperto nello sporto dei parapetti antichi, per i quali i difensori del castello facevano piombare pietre, saette, olio bollente, ecc., sopra il nemico al pie' della muraglia.

Piscina. Peschiera. — Serbatoio di acqua. — Bacino da bagno sì ampio da poterci nuotare.

Pistris, Pristis o **Pitrix.** Mostro di mare colla testa di dragone e il petto di una bestia, con pinne in luogo delle gambe davanti, e la coda e il corpo di pesce. Adottato dai primi artisti cristiani ad indicare la balena, da cui fu ingoiato Giona.

Pitos. Vaso di grandi proporzioni a gran pancia e collo più o meno stretto.

Plagula. Cortina o tenda sospesa, come una rete intorno ai letti del triclinio o ad una *lectica*. Larghezza del panno.

Planeta, Amphybalus. Veste sacra, originata dalla larga penula, usata pel sacrificio, almeno dal secolo v.

Plangon. Statuetta o pupattola per bambini.

Plastica. L'arte di modellare in una materia molle (argilla, cera, ecc.) figure ed ornati.

Platoma. Incrostazione dei muri con lastre di marmo delle pareti o dei pavimenti.

Plemochoe. Vaso di terracotta, simile alla trottola, leggermente compresso nel fondo, usato nei misteri Eleusini.

Plinto. Il dado del piedistallo, o tavola quadrata sopra la quale posano statue, vasi, trofei e simili.

Plumaria *(vestis)*. Veste ricamata.

Pluteus. Tavolato. — Parapetto. — Spalliera. — Sofà. — Riparo del letto.

Pluviale. Cappa, originata dall'antica lacerna *(byrrus)*, aperta dinanzi, con cappuccio per ripararsi dalla pioggia, donde il nome, conservato anche dopo che, senza cappuccio, è divenuto esclusivamente vestimento liturgico, detto anche *clocca* o *crocea*.

Poculum. Vaso da bere, detto dai Greci *poterion*.

Podium. Alto pluteo, che girava intorno al semicerchio del teatro, che chiudeva l'orchestra.

Poichilimata. Vesti ricamate.

Poliandro. Sepoltura comune a più cadaveri.

Poliedro megalitico. Muro formato di massi poliedrici di grandi dimensioni, spezzati a colpi di mazza e messi insieme, come le mura di Alatri, o anche di massi più piccoli e irregolari, i cui interstizi sono riempiti con tasselli, e raramente con scaglie, come le mura di Tirinto, o, anche di massi grandi di forma poligonale e con superficie spianata. Tali costruzioni vengono dette anche *ciclopiche*.

Polistile. V. *Colonna*.

Polittico. Tavoletta divisa in più compartimenti, che possono o no ripiegarsi l'uno sull'altro. Vedi *Dittico*.

Pollubrum. Bacino per lavare i piedi. Nome del latino arcaico, che poi fu cambiato in *pelluvia*.

Polycandilon. Specie di lampada bizantina in forma di corona, capace di sostenere più lumi.

Polygrammos *(lapis)*. Diaspro verde, attraversato da molte liste bianche, onde è chiamato diaspro verde rigato.

Polylitia. L'arte di unire insieme marmi di varie specie.

Poma. Bicchiere.

Pontificale. Libro delle cerimonie da osservarsi nelle funzioni pontificali del culto cattolico.

Porinum *(marmor)*. Marmo grechetto duro, molto simile al *parium* ma più leggero, e di scaglie più piccole.

Porpama. Fibbia.

Porpax. Manico, che era nella parte interna dello scudo e serviva per maneggiarlo.

Porpe. Fibbia.

Porphyrites, Thebaicus Leucostictos, Romanus. Porfido. Pietra di una sostanza minerale compatta, in cui sono dei cristalli dello stesso o di altro minerale. Ve ne ha di quattro colori, o rosso, o nero, o verde, o bigio.

Porpis. Fibbia.

Portale. Entrata principale delle chiese, dei palazzi e di altri grandi edifizi. Si distingue dalla porta, non solamente per la grandezza, ma anche per gli ornamenti.

Portualium. Specie di arco cinto di portici, dinanzi alla basilica.

Posare le figure, dicono i pittori e gli scultori, quando hanno le figure stesse quell'attitudine, in cui naturalmente si reggerebbero.

Postergale. Largo dorso di uno stallo o di una cattedra.

Postes. Gli stipiti della porta.

Postilena. Codone per cavalli da cavalcare e da tiro.

Postscaenium, Yposcaenion. Luogo che serviva per gli attori e il coro come stanza per vestirsi, per custodire i costumi e le macchine, ossia per depositarvi tutti quanti gli apparati scenici.

Poterion. Vaso da bere.

Pozzetto. Detto di un sepolcro di martire, è una piccola apertura a forma di pozzo che mette in comunicazione il pavimento dell'area, colla tomba del martire, situata al di sotto di esso. — Piccola cavità quadrangolare nel mezzo dell'altare, che serve per riporre le Reliquie de' Santi.

Praecinctiones. Pianerottoli, che nei maggiori teatri dividevano le file dei gradini, e che generalmente erano in numero di tre, dette dai Greci *diazomata*.

Praetorium. Tenda del generale in capo e del console nell'accampamento romano. — Sede del governatore d'una provincia. — Ricco palazzo di città o di campagna.

Prasinorodinos. Veste, forse di color cangiante tra il verde e il roseo, usata dai Bizantini.

Predella. Da alcuni è così chiamato anche il gradino dell'altare, su cui poggiano i candelieri, e che talora è dipinto.

Prefericolo. Vaso di metallo, senza manico e largamente aperto, come la *pelvis*, adoperato per riporvi i sacri utensili portati in processione.

Prochous. Specie di brocca o di boccale, da cui è forse venuto il nostro nome di brocca. V. *Oinochoe*, alla cui forma si assomigliava.

Proconnesium *(marmor)*. V. *Cyzicenium*.

Prodomos. La parte innanzi della casa. V. *Pronaos*.

Profilo. Contorno o estremità di un corpo, sopra il piano verticale, come sarebbe di una base, di una cornice. Disegno della grossezza e proietto di un edificio sopra la sua pianta. — Linea della faccia, che scende per una giusta metà dalla sommità della fronte per mezzo il naso, la bocca, il mento, ecc., di chi non è volto verso la fronte di chi guarda, ma di fianco.

Proiectura. V. *Aggetto*.

Proiezione. Rappresentazione di un oggetto sopra una superficie piana con tutti i suoi contorni, considerati perpendicolari all'occhio di chi guarda, o anche la sua rappresentazione in prospettiva, vale a dire come se fosse riguardato da un certo punto. Proiezione assonometrica. V. *Prospettiva*.

Prometopidion. Ornamento o copertura della fronte.

Promochtoi. I modiglioni.

Pronaos. L'atrio del tempio, detto anche *prodomos*.

Propileo. Luogo avanti le porte. — Vestibolo. — Portico; celebre quello che dava accesso all'acropoli di Atene.

Propnigeum. Bocca d'una fornace.

Propoloma. Specie di corona, formata di tre piccole torri, la cui sommità è in forma di tetto. Detta anche *infula turrita*, o *modiolon*, o *corona muralis*.

Postscaenium. Luogo in cui recitavano gli attori, detto dai Greci *logheion*.

Proseuchterion. V. *Martyrion*.

Proscomidè. V. *Protesi*.

Prospettiva. La rappresentazione, sopra una superficie piana, dell'apparenza di qualunque oggetto, visto da un dato punto, in modo che tale rappresentazione corrisponda esattamente coll'immagine dell'oggetto stesso. Dicesi prospettiva *lineare* o *geometrica*, quando tale rappresentazione risulta solamente per mezzo della varia inclinazione delle linee; *aerea*, se risulta dalla varia gradazione e sfumatura dei colori; *assonometrica* o *cavaliera*, quando in un solo schizzo presenta la pianta o l'alzata di un edifizio e dà le linee generali e il concetto e ne lascia vedere anche l'interno.

Prostilo. Dicesi il tempio greco, che ha le colonne solamente nella facciata dinanzi; se anche nella posteriore, era detto *anfiprostilo.*

Prostypon. V. *Protipo.*

Protesi o **Proscomidè**, dai Latini detto talora **Paratorium.** Camera rettangolare accanto all'abside, destinata a luogo di preparazione per il culto, che fa riscontro all'altra detta *diaconicum*, situata nell'altro fianco dell'abside.

Protipo. Il modello fatto dalle mani dell'artista, detto anche *prostypon.*

Protiro. L'ingresso della casa greca. — Nelle basiliche cristiane è una specie di antiporta formata da un arco sostenuto da colonne o da pilastri, che precede l'atrio od il portico.

Protome. Specie di busto, scolpito nella sola parte dinanzi, come nei clipei dei sarcofaghi. — Spesso è sinonimo di busto.

Prousias. Vaso di grande capacità, con bordi diritti, così nominato da Prusia II, Re di Bitinia (180-149 a. C.), secondo un costume assai frequente nell'epoca ellenistica. Così un vaso fu detto *Antigone*, un altro *Seleucide*, ecc.

Psaronius *(lapis).* Granito, formato di quarzo bianchissimo, di piccolissima parte di feldspato e di molta mica nera. — È detto granito del foro, perchè di esso sono tutte le colonne del foro traianeo.

Pselion o **Psellion.** Braccialetto.

Pseliumene è detto della dea Afrodite, che tiene in vista un braccialetto e secondo alcuni nell'atto di metterselo o di toglierselo.

Pseudoacrolite. Diconsi quelle statue le cui estremità sono in marmo diverso dal corpo della figura.

Pseudodiptero. V. *Pseudoperiptero.*

Pseudoisodoma. Costruzione formata di pietre squadrate, ma disuguali nei lati, detta anche *opus quadratum.*

Pseudoperiptero. È il tempio, le cui colonne non sono staccate dalla parete della cella, ma ad esso aderenti, in modo che non v'è porticato. Se un ordine è staccato, e l'altro no, in modo che v'è un solo porticato reale, dicesi *pseudodiptero.*

Psykter. Vaso, che serve a tener in fresco il vino, con piede e talora con anse, di tre specie: 1° come un'anfora a parete doppia, dentro le quali si metteva il ghiaccio, o l'acqua ghiacciata; 2° come una trottola galleggiante nell'acqua, contenuta in un cratere; 3° come un cratere con un foro in basso, che permetteva di mutare l'acqua, senza togliere il vaso del vino.

Psygheion o **Psycheion.** Vaso per rinfrescare i liquidi.

Pteroma. Colonnato, lungo il fianco di un tempio, od altro edificio, su cui sporga.

Pteron. L'ala o il prolungamento della tettoia alla destra ed alla sinistra del tempio greco, conseguenza del colonnato, che gli gira intorno, donde il nome di periptero. V. *Periptero.*

Pteryx. La parte inferiore della corazza, che era pieghevole ed a scaglie. — La forma che prendeva a metà la lama della daga, usata in battaglia.

Pulpitum. Luogo dove gli attori eseguivano la loro parte, dai Greci detta *logheion.* — Lo stesso che *ambone.*

Pulvinar. Letticciuolo ornato di drappi su cui si ponevano i busti degli Dei nei conviti solenni. — Letto delle dee e delle imperatrici. — Guanciale dell'imperatore nel *podium* del circolo. — In architettura corrisponde al *toro.*

Pulvino. Così è talora chiamato quel membro architettonico a forma di piramide tronca, che nell'architettura bizantina e romanica sta

fra il capitello e la mossa dell'arco.

Punteggiatura. L'applicare sul modello e sopra il blocco di pietra quei punti che sono necessarî per riferire le varie misure del modello al blocco da scolpirsi.

Puntoni o **Arcali.** Le due travi inclinate del tetto che, ove s'incontrano, formano il vertice del triangolo.

Punzone. Istrumento d'acciaio, con una figura in rilievo, che serve per fare le matrici delle monete e delle medaglie.

Pupa. Statuetta o pupattola per bambini.

Puticoli. Pozzi da sepoltura per gente umile.

Pyla. Porta.

Pyra. Catasta rettangolare di legna per cremare i cadaveri.

Pyragra. Tenaglia per tenere il ferro sul fuoco o levarlo.

Pyraterion. Bagno a vapore o sudatorio nel *gymnasium* greco, o nelle terme.

Pyrhopoecilus (*lapis*). Granito rosso.

Pyxis. Vaso di varie forme, generalmente cilindrico, con coperchio, e senza anse, di legno, argilla, avorio, metalli, decorato di rappresentazioni di scene del gineceo o nuziali. Servì dapprima ai medici per i loro rimedi, poi alle donne per riporvi oggetti del mondo muliebre e venivano offerti alle giovani fidanzate. — Come vaso prezioso d'oro, d'argento, viene adoperato per la custodia delle SS. Specie Eucaristiche. V. *Capsa*.

Q

Quadra. Tavola da pranzo rettangolare. — Plinto o zoccolo. — Listello o fascia.

Quadratum opus. V. *Isodoma* e *Pseudoisodoma*.

Quadratum populi. V. *Navata*.

Quadrello. Arma bianca corta del genere dei pugnali, con lama quadrangolare, acutissima, che si adopera soltanto di punta.

Quadridente. Istrumento di ferro a quattro denti, che serve per le sbozzature del marmo.

R

Raffaelleschi. V. *Grotteschi*.

Raister. Martello per la fabbrica degli oggetti in metallo.

Rastremazione. V. *Garbo*.

Rationale. Panno doppio intessuto in oro e a quattro colori, a cui erano cucite dodici pietre preziose, che si metteva sul petto del sacerdote.

Ratta. Ciascun estremo, inferiore o superiore, della colonna.

Ratta di sotto o **ratta da piedi** o **imoscapo.** È l'estremità inferiore della colonna.

Ratta di sopra o **sommoscapo.** È l'estremo superiore della colonna.

Razze. Due sezioni di travi, che poggiando da una parte circa la metà dei puntoni, s'incontrano dall'altra alla metà della base ove incastrano un terzo trave, detto *monaco*.

Redimiculum. Benda della *calandica* o *calvatica*.

Reflessare. T. pittorico. Vuol dire lumeggiare.

Regnum. Corona, spesso gemmata, che nelle antiche chiese cristiane si attaccava alla *pergula* o ad altro luogo, e dalla quale pendeva una croce e anche altri oggetti, come, p. es., delle lettere metalliche, formanti un'iscrizione dedicatoria.

Regolo. V. *Listello*.

Regula. Regolo per tracciare le linee rette.

Reno o **Rheno.** Mantello cortissimo da inverno, che copriva solo le spalle e il petto sino alle anche ed al ventre, usato specialmente dai Germani e dai Galli.

Repandus. V. *Calceus*.

Replum. Sbarra ritta, fissata nel mezzo di un telaio d'imposta.

Requietorium. Lo stesso che cimitero. Era detto *subdivo*, se sopra terra; *ipogeo* o *catageo*, se sotto terra.

Resta. Ferro di varia forma, sporgente dalla parte destra dell'armatura del petto per appoggiarvi la lancia negli incontri, usato nei secoli XV e XVII.

Reticolato. Sistema pratico che serve o per copiare o per ingrandire o impiccolire un disegno, e consiste nel tirare sull'originale tante linee, che s'incrociano ad angoli retti, e nel segnarne altrettanti sulla superficie, su cui si vuole eseguire l'ingrandimento, l'impiccolimento o la copia.

Reticulatum (*opus*). Cortina esterna di un muro, formata di piccoli parallelepipedi di tufo o di selce, posti fra loro in guisa da formare il disegno di una rete. Gli spigoli sono formati o di *opus quadratum* (età repubblicana) o di mattoni, che talvolta sono anche alternati a fasce (età imperiale).

Retro sanctos. Suole chiamarsi quel luogo nel cimitero, che si trova nella parte posteriore di un loculo, arcosolio, ecc., in cui era sepolto qualche martire.

Rhabdosis. La scanalatura della colonna.

Rhabidium. Strumento di ferro, terminante a punta da una parte e a guisa di spatola dall'altra, che, riscaldato, serviva a distendere una miscela di cera e di colore nella pittura detta ad encausto.

Rheghea. Coperte soffici di un tessuto di lana a lungo pelo, oppure una specie di materasso, usato dai greci.

Rhodium (*marmor*). Marmo nero con vene simili all'oro, detto volgarmente marmo giallo e nero antico.

Rhomphaea. Specie di asta lunga due metri, metà ferro e metà legno. — Spada a due tagli, come la *Framea*.

Rhyparographia. Pittura di scene della vita volgare.

Rhyton. Vaso da bere in forma di corno, la cui estremità lascia colare un sottilissimo filo di vino, detto prima *cheras*. Talvolta terminava in una testa d'animale, ed era detto *protome*. Nell'età romana prese forme grandiose, fu eseguito in marmo ed adoperato per bocca di fontana.

Rialzare. T. pittorico. L'avvivare i chiari e le ombre di un quadro con tratti di pennello di un colore più brillante.

Rica, Ricinium, Recinum, Ricinus. Mantello, velo o fazzoletto, posato sopra la testa, di forma quadrata, con frange o di color porpora, o di lana bianca o turchiniccia, secondo altri. — Usato dalla Flaminica, dai mimi nel teatro, e dai quattro giovani, detti perciò *ricinati*, che assistevano i fratelli Arvali nelle loro cerimonie.

Ricacciare. T. pittorico. Caricare di scuri le fatte pitture per dare ad esse maggior rilievo, le quali perciò si dicono ricacciate.

Ricorso. Quella fascia di mattoni che ricorre nell'*opus reticulatum* e lo divide come in tanti quadri.

Riflesso. Dicesi di quella parte del quadro, ove si riflette una luce, che proviene da un'altra parte del quadro medesimo.

Rilievo. Quella figura od altro che si stacca dal fondo del quadro o per forza dei chiaroscuri, e sarà rilievo *pittorico*, o per sottrazione di materia, e sarà rilievo *scultorio*. Vedi *Basso* od *Alto rilievo*. Nota che in un rilievo stesso si può trovare l'alto, il mezzo, e il basso rilievo, quando in esso sia rappresentato uno sfondo.

Ripis, Ripidion o **Sobe.** Ventaglio.

Risega. Quella parte del muro, che sporge più avanti, allorchè nel venire sopra terra diminuisce la grossezza.

Ritoccare a secco. T. pittorico, il ripassare il colore sopra una pittura a fresco, quando l'intonaco è già secco.

Romanus (*lapis*). Porfido. V. *Porphyrites*.

Ronca o **Roncone.** In origine non era che la ronca degli agricoltori adoprata con asta. — Più tardi, per renderla arma da punta o da taglio, venne fornita di uno spuntone, o quadrangolare o a lama di spada, nel prolungamento della costola, di una punta orizzontale nel mezzo di questa, e di due denti presso la gorbia.

Rosa. Finestra romanica o gotica, che aveva una qualche somiglianza con questo fiore. Si dice anche *rosone*, se molto grande, e a ruota quando abbia somiglianza con tale oggetto.

Rotae. V. *Orbiculi*.

Rotella. Scudo di legno o di cuoio cotto, o di ferro, o di bronzo, o di acciaio, o di altre materie, circolare, ed esteriormente convesso. Talvolta aveva una parte rilevata detta *umbone*, spesso cesellata con ornamenti o figure. — Nella parte interna, concava, erano o l'imbracciatura o la maniglia.

Rotulus. L'antico volume. — Lunga striscia di pergamena, scritta o figurata, che si avvolgeva in se stessa, donde il nome. — È detto *rotulus paschalis* quello che contiene la preghiera *Exsultet*, che si canta nella chiesa latina nel sabato avanti la Pasqua di Risurrezione di G. C., onde il nome.

Ruber (*lapis*). Tufo.

Ruga. Piccola grinza o addoppiatura irregolare, in un pezzo di panno, distinta dal *sinus*, che è piega profonda, e dalla *contabulatio*, piega diritta e regolare.

Runa. Arma dello stesso genere del *pilum*.

S

Sacellum. Luogo sacro, chiuso e con un altare. — Cappella. Sacello.

Saccos. Tunica corta con mezze maniche, riccamente ricamata e chiusa dalle parti per mezzo di nastri e piccoli sonagli. Usata dall'imp. bizantino, concessa poi ai patriarchi, ed ora usata dai vescovi greci.

Sacos. Scudo, formato di grossa pelle di bue, stesa su due bastoni di legno o ferro in croce, per lo più ricoperto di una lastra di metallo. — Coperchio.

Sacrarium. Luogo ove vengono riposte cose sacre. Cappella.

Saghion. Mantello corto di stoffa leggera, legato sulla spalla destra con fibbia, usato dai Bizantini.

Sagochlamys. Mantello militare, introdotto ai tempi dell'impero, che riteneva del sago e della clamide.

Sagoma. L'estremo contorno di un oggetto.

Sagulum. Mantello corto da viaggio. Vestito dei Galli.

Sagum. Saio. Pezzo di panno quadrato, di lana grossa e spessa, usata dagli schiavi come mantello corto, gittato sulle spalle e fermato al fianco con una fibula; è anche mantello militare.

Sanctuarium, Sanctum. V. *Ierateion*.

Sandalion o **Sandalus.** Calzatura, consistente in una suola con correggiuola; poi diventò una specie di tomaio.

Sangarium (*marmor*). Marmo palombino. V. *Coraliticum*.

Sanguigna. V. *Disegno*.

Sanis. Tavola di legno per dipingere.

Saraballa, Sarabara. Calzoni lunghi e larghi, che coprivano dalla cintura ai malleoli.

Saracinesca. Cancello di travi insieme congiunte, sostenuto da corde o catene, avvolte ad un subbio, che si fa calare da alto in basso, facendolo scorrere entro due incastri laterali, incavati nelle spallette della porta. — Costruzione, composta di piccoli parallelepipedi di tufo regolari o no, disposti in linee parallele. Se ne trovano tracce anche in costruzioni romane repubblicane, ma divenne di uso comune dal sec. IX fino al XIV. Così detta, perchè forse adoperata dai Saraceni.

Sarapis. Tunica di una tinta purpurea, decorata con fascia bianca sul davanti, propria dei re di Persia.

Sarcofago. Sepolcro sopra terra in forma di cassa, in marmo o in argilla, spesso ornato nelle sue facce, e istoriato.

Sarissa. Lancia macedonica, lunga 24 piedi, secondo alcuni, ma che forse non giungeva che a 15 o 16.

Sauroctonos. Che uccide la lucertola. Soprannome di Apollo.

Sauroter. Cuspide o punta di ferro in cui termina l'asta.

Sbalzo. L'arte di lavorare il metallo col cesello, abbassando il fondo e facendo sbalzare la figura o l'ornamento, detta dai Greci *empaistichè*, *toreutica*, dai Latini *caelatura*.

Sbattimento. T. pittorico. — Tinta più o meno cupa la quale rappresenta quella oscurità, che i corpi opachi lasciano dietro di sè nello spazio sul piano che li regge, o su altri corpi vicini.

Sbozzamento. Il dare la prima forma ad una scultura.

Scaena. L'intero edificio della scena. — La parete che limitava lo sfondo, rivestita di decorazioni. — Lo spazio posto dinanzi a quella parete, dove stavano gli attori e rappresentavano la loro parte, che più comunemente era detto *proscaenium* o *logheion*, ossia il luogo donde si parla.

Scarabeo. Insetto, che dà il nome anche alla pietra dura, che ha la sua forma, anche quando non vi è figurato.

Scalpello. Istrumento di ferro o di acciaio, che ha in fondo varie forme, curve o dirette o anche aguzze, tutte taglienti.

Scalprum. V. *Gradina*.

Scalptura. L'arte di incidere le gemme.

Scalpturatum (*Pavimento*). Pavimento disegnato per lavoro d'incisione, o forse anche da incastro, come il pavimento del duomo di Siena.

Scamnum, Ypopodion, Bathron. Sgabello di uno o più gradini per salire il letto o un'alta sedia.

Scanalature. Strie parallele, praticate nel fusto della colonna, a sezione circolare, triangolare, ecc.

Scandula o **Scindula.** Assicella, che nei tempi più antichi di Roma si adoperava in luogo delle tegole per coprire il tetto.

Scannellature. I cannelli che talora si trovano nella parte inferiore delle scanalature delle colonne.

Scaphe. Vaso in forma di largo bacino, simile all'*alveus* o al *catinum*.

Scaphium. Vaso da bere, probabilmente simile al *cymbium*.

Scapo. Fusto della colonna. — Il battitoio di una porta. — Il fusto di un candelabro.

Scaramangion. Sopravveste, e forse specie di pallio stretto ed aderente alla persona, legato al petto da una fibbia, in uso degli Spatari della corte bizantina.

Scarpa. Come arma di difesa nel medioevo, era fatta di maglie o di lamine di ferro attaccata allo schiniere. Era composta di lamine articolate sino all'attaccatura delle dita, di una parte intera, che co-

priva le dita, e di una maschiettata, che cingeva il tallone e di una suola di cuoio o di lame articolate.

Sceptrum, Scheptron, Scipio. Bastone ornato e terminante sull'alto con una rosa, o col fiore del loto colle foglie più o meno aperte, ma stilizzate, con una palmetta, con animali (l'aquila per quello di Giove, di Ades, di Artemis, ecc.). — Distintivo della dignità regia. — Lo scettro d'avorio coll'aquila era insegna del console e poi dell'imperatore trionfante

Scevophylacium. Il luogo ove erano custoditi i vasi sacri e gli altri oggetti del culto cristiano dagli *Scevophylaces*.

Schinieri. Quella parte d'armatura che copre la gamba dal malleolo al ginocchio.

Schiston (*marmor*). È forse il marmo di fondo generalmente giallo dorato, talora con macchie di un giallo più scuro, ed altre di color violetto, che si trova presso Tortosa nella Catalogna, ed è detto comunemente broccatello antico.

Schizzo. T. pittorico. Disegno senza ombra e non colorato, messo giù a larghi tratti, soltanto per avere un'idea approssimata dell'insieme o per fissare un concetto.

Schola. Sala per conversazione di filosofi o letterati o di riunione per i membri di un collegio, per le assemblee profane o religiose, per feste, sacrifici e conviti. — Luogo chiuso negli accampamenti militari, dove si custodivano le insegne militari. — Rettangolo chiuso da plutei innanzi all'altare centrale di una Basilica cristiana, riservato ai cantori, onde era detto *schola cantorum*.

Scimpodium. Piccolo letto o canapè, o sedia per infermi, fatto in maniera da reggere le gambe.

Scindula. V. *Scandula*.

Sciografia. V. *Spaccato*.

Scorcio. La veduta di un oggetto non di faccia piana, ma tale da scorgerne anche la terza dimensione. I Greci la dissero *catagraphè* o *catatomè*. — Piglia il nome particolare di scorcio *dal sotto in su*, quando l'oggetto scortato è veduto da un livello superiore all'occhio dello spettatore.

Scotia. V. *Scozia*.

Scoticum (*opus*). Costruzione di edifici in legno, secondo l'uso della Scozia.

Scozia. Modanatura concava, quindi opposta a quella del toro, e serve a separare fra loro le modanature convesse. È semplice o composta, a seconda che è formata da uno o più archi di circolo, accordati fra loro. Dicesi anche scozia, in greco *scotia*, ombra, perchè la sua parte superiore è di per se stessa in ombra.

Scrinium. V. *Capsa*.

Scuffina. Lima piatta, diversa dalle altre solo per la forma dei suoi tagli, che sono larghi solchi paralleli fra loro, perpendicolari alla lunghezza della lima.

Sculponeae o **Crupezai.** Specie di scarpa o di sandalo con una grossa suola di legno, portata dagli schiavi nelle campagne.

Scure d'arme. L'accetta comune. Dal sec. XVI il ferro, oltre il solito taglio, ebbe dalla parte opposta un martello o una punta curva, detto becco di falco, e nella parte superiore la scure terminò in lancia o in un quadrello.

Scutula, Scutella. Nome dato a differenti oggetti di forma romboidale. - Piatto lungo simile al disco o al catino. — Nell'epoca bizantina era un piatto riccamente ornato, detto anche *scutellia* in servizio dell'imperatore. — Tassello di marmo o di altra materia, a forma di rombo, usato per i pavimenti romani. — Ornamento

di simile forma cucito sopra le vesti.

Scutulatum (*opus*). Lavoro con disegno a rombi.

Scutum. Scudo di legno, molto più grande del *clypeus*, dai Romani usato durante il periodo repubblicano. Era coperto di pelle di bue e saldato, per mezzo di spranghe di ferro, alle due estremità per respingere i colpi. Nel centro della parte esterna era un rilievo convesso di ferro, detto *umbo*.

Scyphus. Con questo nome comunemente s'intende un vaso da bere, in forma di tronco di cono rovesciato, e con base piana e solidamente stabilita, con bocca larga, munito di due anse presso l'orlo. Ma probabilmente presso gli antichi era un nome comune dato a parecchi vasi per bere, come il *bromias*, il *cantharus*, il *carchesium*, il *cyssibium*, il *cotile*, il *depas*. — Calice pesante, che nell'antico culto cristiano serviva per la consacrazione delle Specie Eucaristiche, e si distingueva dal *calix ministerialis* di forma più grande per la Comunione.

Scyrium (*marmor*). V. *Hierapoliticum*.

Secos. Quella parte del tempio, separato per mezzo di un cancello, dove era l'altare col simulacro del Nume.

Sectile (*opus*). Pavimento fatto con piastrelle di marmo.

Securicula. Perno di ferro o di legno, che termina da una sola parte in forma di coda di rondine.

Sedecula, Diphriscos. Seggiola o sgabello.

Segmentatum (*opus*). Pavimento fatto con pietre tagliate col martello.

Segmenta. Ornamenti applicati sulle vesti, detti *bracteae* se in metallo. Comunemente erano di stoffa, cuciti sulla veste all'altezza della spalla e del ginocchio. A seconda della forma si chiamano *loroi*, *paragaudes*, *virgae*, *instilae*, *margula* o *margella*, *limbi*, *panni*, *scutulae*, *tabulae*. Nelle vesti cristiane prendevano qualche volta la forma di lettere greche o latine. Nell'età bizantina s'istoriavano anche con figure umane o di animali, onde gli abiti erano detti *vestimenta sigillata*.

Seliquastrum. Sedile, di cui non è nota la forma.

Sella. Sedia senza spalliera nè bracciuoli, onde si distingue dal *thronus*, e dalla *cathedra*. Dicevasi *curulis*, forse dal *currus* su cui veniva trasportata, quella dei magistrati, che era di forma quadrata, forse in avorio e generalmente sostenuta da piedi ricurvi. Talora era pieghevole (*plicatilis*) in due, a forma di X; ma di uso forse alquanto tardo.

Semilateres. Sono forse i mattoni triangolari, usati per il rinvestimento esterno dei muri.

Senatorio. Luogo riservato nelle basiliche cristiane ai personaggi più illustri, che pare fosse in testa alle navate laterali, presso l'arco trionfale e dirimpetto al matroneo.

Seria. Vaso più piccolo del *dolium*, destinato a conservare le provvigioni di olio, vino e grano. S'interrava nella dispensa come il dolio.

Serraglia dell'arco. La pietra centrale dell'arco, che serra e chiude tutte le altre, onde dicesi anche *chiave*.

Sezione. La nuova superficie che si mostrerebbe in un edifizio supposto tagliato da un piano, orizzontale o verticale.

Sfendone. Fionda. — Specie di nastro attorcigliato di lana, o una striscia di cuoio o di panno larga nel mezzo e stretta alle estremità. — Il castone dove sta la pietra di un anello.

Sfinge. Mostro favoloso colla parte superiore di donna e l'inferiore di leone.

Sfragistica. L'arte di fabbricare i sigilli.

Sfondagiaco. Specie di pugnale, detto anche *smagliatore*, fatto in modo da poter attraversare il giaco e le maglie del nemico.

Sfumare. T. pittorico. Digradare dolcemente i tratti della matita o quelli dell'inchiostro, dell'acquarello, facendo scomparire la ruvidezza dei primi con lo sfumino, quello dei secondi col pennello, e così rendere pastoso il disegno, tondeggiarlo e farlo rilevare mediante un sensibile passaggio dai chiari agli scuri.

Sfumino. Piccolo rotolo cilindrico, di pelle, di seta o anche di carta, ravvolta su di sè in giri ben serrati, appuntato ai due capi, e serve a sfumare i disegni a matita o a carbone.

Sgraffio. Sorta di pittura che consiste nel dare ad una parete un solo colore e, asciutto che sia, dare un secondo. Indi con una punta si graffia secondo un disegno, facendo riapparire nei piccoli solchi il primo colore; onde si ha un disegno o pittura a due colori.

Sguancio o **Sguincio.** Parte del muro tagliato a sghimbescio, accanto agli stipiti e architravi delle porte, finestre o simili.

Sguscio. V. *Cavetto.*

Sica. Specie di pugnale o coltello di una lama curva, che fa un angolo quasi retto coll'impugnatura, usata dai pirati Illirici.

Sicilis. Testa di lancia molto larga, a guisa di falce.

Sidonium o **Tyrium** *(marmor)*. È forse quel marmo greco statuario, che gli scalpellini chiamano turchiniccio, benchè sia così poco turchino, che è appena riconoscibile, accanto ad un marmo candidissimo.

Sigillatae vestes. Vesti ricamate con rappresentazioni figurate.

Sigillum. Piccola statua, detta dai Greci *Zoon*, o *Zoion*, *Zoidion*, *Zoidarion*, *Andriantion*, *Andriantidion*, *Andriantiscos;* di cui i primi quattro si dicono di qualsiasi rappresentazione umana od animale, e gli altri tre della sola forma umana.

Sigma. V. *Accubitum.* È anche sedile circolare nel fondo di una vasca da bagno.

Signa. Le insegne militari dei Romani, come la mano per il manipolo, il *vexillum*, l'aquila per la legione nel tempo della repubblica, e per tutto l'esercito in tempo dell'impero, nel quale ciascuna legione aveva per altro segno distintivo anche uno o più animali, o qualche divinità.

Signum. Sigillo e l'imagine da esso formato. — Insegna commerciale. — Statua.

Signinum *(opus)*. Specie di bettone, di scaglie minute di mattone con calce.

Sima. Gola diritta, che corona il gocciolatoio, ornata allo sbocco da una testa di lupo e serve a raccogliere le acque e dare loro esito all'estremità del tetto.

Simpulum o **Simpuvium.** Vaso piccolo, somigliante al *cyathos*, ed alla *capis*, *capedo* con manico, col quale si attingeva vino nei sacrifici. In epoca più tarda il recipiente prese una forma ovale, con manico più comodo e l artistico.

Simulacrum. Statua o pittura rappresentante una divinità.

Sinassario. Libro, che contiene compendî delle vite dei santi.

Sinum o **Sinus.** Specie di scodella larga e profonda per il latte, usata anche per il vino. — V. anche *Ruga.*

Siparium. Tenda, cortina, sipario. Differisce dall'*aulaeum*, perchè

questo si abbassava e si alzava al principio ed al fine della commedia, mentre il *siparium* serviva a dividere un atto dall'altro.

Sirena. Mostro favoloso metà donna e metà pesce.

Sistilo. V. *Picnostilo.*

Sisyra. Vestimento fatto di più pelli, generalmente di capra, con tutti i peli.

Situla. Secchia.

Smalto. Miscela di stagnato di piombo, di sabbia silicea, di carbonato di potassio combinato col colore che si vuol ottenere.

Smaragdinus. Porfido serpentino. V. *Croceus.*

Smaragdus Aethiopicus *(lapis)*. Diaspro verde scuro, con vene di un verde più chiaro e trasparente.

Smaragdus Tanus *(lapis)*. Diaspro verde chiaro, che tende al giallognolo e spesso bucherato, mescolato con frammenti piccoli di varia forma e di un colore più o meno verde-giallognolo.

Smile. Coltello diritto o ricurvo per tagliare o pulire il legno o la pietra.

Sobe. V. *Ripis.*

Soccus. Pianella comoda o scarpa senza laccetti, che copriva tutto il piede, il cui nome greco non ci è noto, sebbene usata dai Greci. Presso i Romani fu dapprima una calzatura rozza, simile alla descritta, e usata col pallio; poi divenne di lusso e fu adoperata dalle donne. Come distintivo degli attori comici era una calzatura bassa, in contrapposto al coturno dei tragici.

Solea o **Soleion.** Lo spazio, che nelle basiliche cristiane precedeva immediatamente il santuario, elevato di qualche gradino sul piano, dove erano gli amboni. — Sorta di sandalo della più semplice forma, consistente in una suola sotto la pianta del piede, legata con correggiuolo attorno al collo del piede.

Solenes. Tegole piatte, che dànno la via all'acqua.

Solides. Le pieghe o crespe delle vesti, onde le vesti pieghettate diceansi *solidolae.*

Solium. Sedia rettangolare ad alta spalliera coi fianchi pieni per bracciuoli, detta anche *thronus* e *suggestus.* — Sedile di cerimonia, fatto di materia preziosa ed ornato. — Sarcofago. — Vasca da bagno per una sola persona. — Sedile in fondo di un bagno circolare.

Soliva. Travicello del tetto.

Solliferreum o **Soliferreum.** Proiettile tutto di ferro.

Soma. Fusto della colonna.

Somation. Tunica attillata, che portavano talora gli attori greci.

Sommoscapo. V. *Apofige.*

Sordo. Colore che non ha lustro e fa un tono dolce e vago.

Sottarco. Lo stesso che *Intradosso.*

Sottogrondale. Parte inferiore del gocciolatoio, che è incavato per impedire che le goccie dell'acqua non iscorrano lungo l'edificio.

Sottosquadro. Incavo profondo fatto in qualsiasi lavoro, per lo più, di legno.

Spaccato. La rappresentazione verticale di una parte interna dell'edifizio, sopra la corrispondente parte della sua pianta e che dicesi anche *sciografia.*

Spallaccio. Parte d'armatura propria della spalla, che si univa a incastro col cannone del bracciale, ove si trova il corrispondente *cordone.* — Gli spallacci non erano simmetrici. Spesso quello di destra non aveva *l'ala* o *lunetta*, e ciò per facilitare il movimento del braccio. — Poteva avere un prolungamento, che scendeva a difendere un *terzo del braccio.*

Spalto. Terreno sgombro da impedimenti, che circonda la strada coperta o la controscarpa della fortificazione, scendendo dall'estremità del parapetto al piano della campagna con dolce pendio. La linea più elevata dello spalto dicesi *cresta* o *ciglio;* quella formata dall'incontro di due spalti, corrispondenti all' angolo rientrante dicesi *scolo;* e quella che corrisponde all'angolo sporgente chiamasi *dorso.*

Spartanus *(lapis).* Porfido serpentino. V. *Croceus.*

Sparus o **Sparum.** Giavellotto corto, formato da un'asta di legno con punta di ferro da una parte, cui era attaccato un uncino di ferro, e dall'altra fornito di una lunga picca di ferro.

Spatha. Spada larga a due tagli, con lama piatta e quasi uguale in tutta la sua larghezza.

Spathalium. Braccialetto portato intorno al polso, o al braccio.

Spatola o **mestichino.** Piccolo strumento di acciaio, fatto a foggia di coltello in ogni parte flessibile, che serve ai pittori per mescolare le tinte sulla tavolozza.

Specularis *(lapis).* Impannata di finestra, fatta di sottili falde di talco, adoperate prima dell'invenzione del vetro per finestre.

Speculum, Catoptron. Disco o quadrato di bronzo, dorato o inargentato, leggermente concavo o convesso con manico o con piede, formato di qualche figura, talvolta in atto di sorreggerlo. Nel I secolo d. C. fu di vetro con una foglia d'oro, di stagno o di piombo.

Speira. Base della colonna ionica, che comprende il toro superiore, il trochilo e il toro inferiore.

Spekiskoi. Travicelli trasversali, che sostengono i due spioventi del tetto dell'edificio greco.

Sphaeristerium. Luogo destinato al giuoco della palla ed anche ad altri esercizi ginnastici.

Sphincter. Braccialetto portato dalle donne al braccio sinistro, ed elastico in modo che stava chiuso senza fermaglio.

Sphraghidion o **Sphragis.** Sigillo.

Sphyra. Martello per la fabbrica degli oggetti in metallo.

Sphyrelata. Le antiche statue in bronzo, fatte di lamine congiunte, battute e ribattute colla *sphyra.*

Spicatum *(opus).* Pavimento fatto con piccoli mattoni disposti in modo di rendere la figura di spighe.

Spiculum. Punta della freccia. — La freccia stessa.

Spina. Lungo muricciuolo, che divideva in due parti uguali il circo per tre quarti della sua lunghezza.

Spira. Ornamento muliebre formato, pare, di una sorte di ghirlanda, guarnita di molti pendenti, che s'intrecciavano e si allacciavano intorno al capo, come i torciglioni di serpenti.

Spolas. Specie di giacchetta di cuoio, indossata talvolta dagli schiavi nelle rappresentazioni drammatiche.

Spoliarium. Sala, dove si spogliavano quelli che dovevano prendere il bagno, detto dai Greci *apodyterium.*

Spolvero. Foglio di carta o di cartone, sul quale è il disegno, i cui tratti vengono finamente bucherati con ispilletto, e sopra questi forellini facendo passare il battispolvero, il disegno rimane segnato nel sottoposto foglio.

Sponda. Una delle quattro traverse di un letto, a cui sono attaccate le corde, che sostengono il materasso. — Il lato aperto di un letto a sofà. — Letto o bara per portare i cadaveri.

Spondochoe. Piccolo boccale o brocca d'oro o d'argento, colla quale si

versava il liquido nella fiala per la libazione.

Spuntone. La più antica delle armi ad asta, con ferro foggiato a quadrello, o tondo, o a triangolo.

Stadium. Pista lunga 600 piedi, diritta, piana, limitata da due margini, formanti terrazze e digradanti a scalini.

Stalagmium. Pendente guarnito di una o più perle o di piccole bolle di oro che vi stanno sospese.

Stamnos. Vaso di forma ovoidale, prolungantesi in un collo evaso, a cui sovrasta un coperchio tondeggiante con due impugnature ai lati, per portarlo, e una terza per versare. Serviva a contenere il vino per la mensa.

Stele. Lastra di pietra sottile, alta, alquanto rastremata nell'alto, che si piantava dai Greci sul sepolcro o si assicurava sopra una base (*bema*), recante il nome del defunto che era quivi seppellito. Nell' epoca macedonica e nella romana divenne più bassa ma più larga, onde facilmente si confuse col cippo.

Stemma. Corona, specialmente come ornamento delle immagini degli antenati.

Stephane. Diadema. Fascia. — Acconciatura muliebre dei capelli. — Elmo o quella parte che ricopre la fronte.

Stephanion o **Stephanos.** Corona.

Stereobate. Basamento semplice o rozzo, che serve a sostenere un edificio, che dicesi anche zoccolo.

Stereotomia. L'arte di tagliare le pietre.

Stethodesmos. Fascia che, sotto al *chiton*, si avvolgeva intorno al seno.

Stibadium. Letto da convito di forma circolare, fatto per una tavola rotonda, detto anche *Sigma*.

Sticharion. Lunga tunica usata nella liturgia greca cristiana, con maniche, strette se dei sacerdoti, larghe, se dei diaconi, di colore bianco, generalmente con ornamenti. — Tessuta in oro e porpora era usata dagli imperatori di Bisanzio.

Stilizzare. Dicesi di una forma qualunque naturale vegetale, o animale, rappresentata sempre nella stessa maniera e con una certa simmetria.

Stilobate. I Greci chiamavano così la sola pietra su cui direttamente posava la colonna. Vitruvio anche i blocchi che erano al di sotto. Oggi s'intende tutta la robusta costruzione a gradini in blocchi squadrati, su cui si eleva un edificio.

Stiloforo. Detto specialmente degli animali ornamentali, in atto di reggere colonne, come nell'architettura romanica.

Stipes. V. *Crux*.

Stlenghis, Stlenghidion. Ornamento del capo somigliante ad un pettine. — Strigile.

Stola. Vestimento. — Specie di tunica lunga fino ai piedi, a maniche lunghe o corte, che avea un fregio chiamato *instita*, cucito, secondo alcuni, nell'orlo inferiore della veste, usata dalle matrone romane. — Tunica dei suonatori, dei citaredi, e di Apollo in particolare. — Larga fascia di stoffa ornata di croci, che scende dal collo sul petto, ed è distintivo liturgico di alcuni sacri ministri del culto cattolico.

Stolas. Corsaletto di cuoio che portavano i guerrieri, sopra il *chiton*.

Stoma. La bocca del vaso, detta anche *stomion*: o *amphistomos*, quando ha doppia ansa nei vasi da mescere.

Storta. Arma da taglio, che aveva la lama curva, più larga all'estremità, ove era tagliata a sghembo,

che al tallone. — Aveva un filo solo, se ne eccettui il piccolo tratto nella punta, un po' somigliante alla scimitarra, ma di minore lunghezza.

Stragulum. Coperta da letto. — Coltre. — Qualsiasi panno che si stende per coprire, detto dai Greci *stroma*, *epiblema*.

Stratum. Coperta. — Cuscino. — Materasso. — Letto. — Gualdrappa per cavallo.

Streptos. Cerchio attorcigliato in oro o in argento ornato di pietre preziose, distintivo militare dei Persiani, dei Galli, Romani, da cui fu detto *torques*, usato anche dalla milizia bizantina. — Detto anche *maniaches*, *maniachion*, *trachelion*.

Strie. Solchi, paralleli o ondulati, praticati nel marmo o in altra materia per ornamento.

Strigilis. Istrumento ricurvo con manico, che serviva dopo la lotta per togliersi dalle carni l' arena mescolata coll'olio.

Striglis. Stria o scanalatura della colonna, tanto se verticale e parallela, quanto se orizzontale o elicoidale o ondulata.

Striscia. Specie di spada molto lunga e stretta, atta a ferire solo di punta, usata nel duello.

Stroma. V. *Stragulum*.

Strombatura. Allargamento interiore fatto nella grossezza di un muro ai lati d'una porta o di una finestra, detto anche *imbotte*.

Strophium. Sciarpa intorno al seno, portata dalle giovani sopra una piccola tunica, mentre la fascia *mamillàre* era portata sulla pelle. — Ghirlanda intorno al capo.

Stroppus o **Strappus.** Fascia, Benda, Corona. — Insegna sacerdotale per i Latini.

Stylischoi. Piccole colonne. *Columellae*.

Stylobates. V. *Stilobate*.

Stylopinax. Tavoletta con sculture che ornava il fusto della colonna.

Stylos. V. *Colonna*.

Styrax. Asta, lancia, o bastone della bandiera.

Subbia. Specie di scarpello appuntato, che serve per digrossare le pietre e i marmi.

Subscus. Perno di ferro o di legno a coda di rondine da ambedue le parti.

Subligaculum. Specie di mutandine, usate soprattutto nelle Terme.

Subsellium. Sedile, o lunga panca senza sgabello per i piedi, e ordinariamente senza spalliera, detto dai Greci *Bathron*.

Substructio. Muro, pilastro o altra opera muraria costruita sotto terra, detta dai Greci *analemma*.

Subucula. La tunica più interna di lana, chiamata anche *interula*, *indusium*, o *supparus* e dai Greci *esophorion* od *esoterion*, ed era a maniche lunghe, tanto per gli uomini che per le donne.

Sudarium. Fazzoletto per asciugarsi il sudore.

Sudatio. Sala rotonda con la sola apertura centrale nella vôlta emisferica, per cui entrava la luce necessaria, e che veniva riscaldata per mezzo del *laconicum*, che ne era la sorgente calorifera, e provvista del *clypeus*, arnese a modo di scudo che serviva a moderare il calore.

Suffibulum. Gran manto quadro, lungo, di stoffa bianca, che dalla testa scendeva dietro la persona ed era fermato sulla spalla da una fibbia; usato dalle Vestali e dai Sacerdoti nei sacrifizi.

Suggestum o **Suggestus.** Qualunque posto elevato fatto ad arte. — Palco da cui parlavano gli oratori e i generali, o su cui sedevano i magistrati nelle liti.

Supercilium. Architrave di una porta.

Superhumerale. L'amitto. V. *Amictus*. Talora è usato per la voce pallium. V. *Pallium*.

Supparum o **Supparus.** Veste femminile in tela, più ampia della stola, introdotta in Roma nel III sec. a. C. Era una tunica o *indusium*, da mettere sopra alla *subucula*, e copriva le braccia, che questa lasciava nude, e scendeva dalle spalle al tallone. Il *supparus* è voce più tarda ed ha il medesimo significato che *camisia*.

Suspensurae. Pavimento sorretto da piccoli pilastri, usato specialmente nelle sale antiche da bagno, perchè il vapore caldo vi potesse girare sotto liberamente.

Sviolinare. Dicesi dal movimento che s'imprime al violino, col quale si fa girare il trapano.

Syenites (*lapis*). La specie più comune del granito, di color bigio, e rara la mica.

Synnadicum (*marmor*). V. *Docimenium*.

Synthesina. Leggiera sopravveste, come abito da casa.

Synthesis. Specie di tunica larga e senza cinta, portata dai Romani nell'ora di pranzo, onde è detta *caenatorium* o *accubitorium vestimentum*. È probabile che indicasse anche le due vesti insieme, che usavano nella mensa, cioè l'*indumentum* e l'*amictus*.

Syrma. Chitone con coda o strascico senza cinta, comunemente di color porpora, usata da Bacco, dai comici tragici, rappresentanti dei, eroi. Era anche una veste da lutto di color nero.

T

Tabaldus. Specie di *sagum*, la cui forma precisa ci è ignota.

Tabella. Ornamento architettonico, a forma di un rettangolo; che dicesi *ansata*, quando ha come due anse o due triangoli ai lati.

Tablia. Pezzi di stoffa di oro o di porpora di forma ordinariamente quadrangolare, cuciti o tessuti, all'altezza del petto, l'uno sull'orlo verticale ed anteriore della clamide bizantina, l'altro sull'orlo posteriore. Erano spesso ornati di pietre preziose. E differiscono, solo per l'uso, dalle *tabulae*.

Tablinum. Archivio o sala da ricevimento nel centro della casa romana, spesso in vista dell'atrio e del peristilio, da cui era separato da una porta a due battenti.

Tabulae. Quadratelli di stoffa in oro, porpora, talora con gemme, cucite per ornamento, sopra le vesti, tuniche, drapperie, veli dell'alto medievo, corrispondenti alle *tesserae* dell' evo classico romano.

Tabularium. Archivio.

Taeda. Torcia di pino.

Taenarium (*marmor*). Marmo nero monocromo, talora con qualche linea bianca capillare, breve, retta ed interrotta.

Taenia. Nastro, che annodava insieme i due capi della corona, e le cui estremità si lasciavano libere. — Fascia o benda che si portava intorno alla testa per tener fermi i capelli. — Cintura da petto per le donzelle; lo stesso che la fascia *pectoralis*. — Listello che separa il fregio dorico dall'architrave.

Tagliente. T. pittorico. Pittura in cui non è osservata la dovuta digradazione, o l'insensibile accrescimento di lumi e d'ombre. Taglienti diconsi anche in pittura e scultura alcune piegature durissime di braccia, di gambe, di muscoli o di panni, fatte, senza esprimere quella morbidezza e pastosità, che mostra il naturale.

Tagliuolo. Scalpello con taglio rotondo per le guide d'intraguardo, detto dai Latini *celtis*.

Talaria. Sandali, con ali affisse ai lati, presso la noce del piede, attribuiti a Mercurio, a Perseo e a Minerva, detti dai Greci *pedilia*.

Tamburo. Detto della colonna è una di quelle parti cilindriche, di cui essa si compone, quando non è di un sol pezzo. — Detto della cupola è quella parte cilindrica, che sta sotto il principio della vôlta e sopra i piloni degli archi. — Detto dell'abside è quella parte cilindrica, che resta al di sotto della calotta.

Tamparion. La clamide imperiale bizantina.

Taones. Vesti bizantine con figura di pavoni.

Tapes. Coperta vellosa da una o ambedue le parti, detta anche *tapetion*.

Tarentina. Veste femminile lunghissima, di un tessuto fine e trasparente, fabbricata in Taranto.

Tarsia. Lavoro d'incastro di legni di diversi colori, a disegno di ornati o di figure.

Taygetus (*lapis*). Porfido serpentino. V. *Croceus*.

Tectorium (*opus*). Intonaco che, se fatto di calce o gesso solo, era detto (*opus*) *albarium*, se di calce con arena, era detto *arenatum*, se con polvere di marmo e calce, *marmoratum*, se di coccio pesto e calce, *testaceum*.

Tegillum. Lo stesso che *Cucullus*.

Teglata. Tetto o copertura, che girava intorno alla cinta dei cimiteri o ai lati delle basiliche cristiane per riparare i sarcofagi e i sepolcri.

Tegmen. V. *Ciborium*.

Tegula. Tegola. Dicevasi *hamata*, se avea i margini sporgenti.

Tegurium. V. *Ciborium*.

Telamon. Balteo da cui pendeva la spada.

Telamoni. Figure umane ornamentali.

Temenos. Recinto o circuito sacro del tempio.

Tempera. T. pittorico. Qualunque liquido fatto con gomme, con latte, con colla di pelle, con albume d'ovo, che sia atto a mescolarsi coi colori. Nel rinascimento s'intendeva il sistema italiano di mescolare i colori col torlo d'uovo.

Templum. Il tempio consecrato alla divinità, o una cappella dedicata ad un morto, o anche la curia.

Tensa. Carro di gala, tirato da animali, su cui si trasportavano le immagini degli dei nei giuochi circensi, per contrapposto a *ferculum*, portato a spalla d'uomo.

Tephrias (*lapis*). Serpentino bigio. V. *Memphites*.

Tepidarium. Cella o sala per il bagno tiepido.

Terebra. Succhiello, Trivello.

Terrecotte. Diconsi, per antonomasia, quelle che sono figurate.

Tessellatum (*opus*). Pavimento fatto con pietre tagliate col martello a cubetti regolari.

Testaceum. Lavoro fatto di tegole. — Pavimento fatto di frantumi di terrecotte; se di mattoni interi, disposti a forma di spiga, dicevasi *spicatum*. V. anche *Tectorium*.

Testata. V. *Ghiera*.

Testudo. Soffitto formato di quattro parti convergenti ad un centro.

Tetracora. V. *Abside*.

Tetradora. V. *Pedales*.

Tetraotes. Vaso a quattro anse.

Tetrastilo. Il tempio greco, che ha quattro colonne nella sua facciata; se ne ha sei è detto *esastilo*, se otto *octastilo*, se dieci (*decastilo*), se dodici *dodecastilo*. A Girgenti ve ne era uno di sette, *eptastilo*.

Tetravela. I quattro veli che coprivano il ciborio nelle sue quattro

faccie fino all'altezza dei capitelli, durante la consecrazione delle SS. Specie, nelle antiche chiese cristiane.

Thalamus. La stanza nuziale della casa greca.

Thalassai. Vesti bizantine di grande ampiezza, come gli *Aetòs*.

Thasium (*marmor*). Marmo greco, livido compatto, con scaglie mediocri, rilucenti, dell' isola di Taso nell' Egeo.

Thebaicus (*lapis*). Porfido. V. *Porphyrites*.

Theca. Scatola o astuccio per riporvi dentro qualche oggetto, quindi: *theca calamaria*, scatola da penne; *nummaria* per monete.

Theristrium. Panno o velo da estate, usato dalle donne greche, per ripararsi dal sole.

Thermae. Edificio pubblico o privato per bagni.

Thessalicus o **Atracius** (*lapis*). Marmo verde antico. V. *Atracius*.

Thorax. Corazza di rame composta di due piastre arcuate, l'una per coprire il petto e l'altra la schiena, unita per mezzo di spallini (*omoi*), saldati con uncini o catenelle.

Thronus. Sedia con dossale alto e diritto, e bracciuoli.

Thuribulum, Thymaterium, Libanotos. Vaso di metallo per bruciare l'incenso, presso i Romani in forma di candelabro portabile.

Thyroreion. Il vestibolo della casa greca.

Tiara, Tufa. Berrettino di cotone, molle e cedevole, che si poneva sulla sommità della testa in guisa da lasciare scoperti i capelli sul davanti, e stretto alla nuca per mezzo di un nastro; in uso presso i Persiani, gli Armeni, i Parti. Se era invece duro (*recta*), formava il distintivo dei re di quelle nazioni. *La Tiara phrygia* era come la mitra.

Tiberianus (*lapis*). Pietra dal fondo verde, coperto di sottilissime linee bianche increspate e ritorte, sì spesse da coprire quasi interamente il fondo, detto volgarmente *verde ranocchia fiorito*.

Tibialia. Ghette o lunghe uose, che circondavano lo stinco dal ginocchio alla noce.

Tiburium. V. *Ciborium*.

Tiburtinus (*lapis*). Travertino.

Timpano. Il triangolo, formato dalla cornice e dai due travi di un tetto a pendenza, o un triangolo apparente della medesima forma. *Il pennacchio* della cupola.

Tinta. T. pittorico. Il colore convenientemente preparato, secondo il grado d'intensità e di forza, prima che sia messo in opera, e si dice parimente del colore già disteso sul quadro. Spesso significa il tono del colore. V. *Tono*.

Tipo. Matrice o incavo, in cui si cola la materia da formarne un rilievo.

Tirsus o **Tyrsus.** Stilo, torso. — Asta puntuta, coperta d'edera e di pampini, solita a portarsi da Bacco e dalle Baccanti nelle orgie.

Titulus. Chiesa o basilica cristiana dei primi secoli in Roma. Così detta, perchè le antiche adunanze liturgiche dei fedeli si facevano nelle case private, sotto il nome (*titulus*) del padrone della casa.

Tocco. T. pittorico. Disegno, ritratto, fatto con la penna. — Il modo speciale col quale l'artista adopera il pennello od il bulino.

Toga. La sopravveste distintiva del cittadino romano, la cui forma non è ancora esattamente conosciuta, e che probabilmente non fu sempre la stessa. Secondo alcuni, era un pezzo di panno semicircolare, in cui il lembo sinistro era più lungo del destro, e con una scollatura profonda. A questa sarebbe stato attaccato un altro pezzo di panno (*sinus*), il cui orlo esterno formava

una linea curva irregolare. Secondo altri era un panno oblungo, ovale, lungo tre volte l'altezza dell'uomo adulto, e, nella massima larghezza, uguale almeno a due terzi della lunghezza. — Parti della toga: *Sinus*, cioè quell'insieme di pieghe, che si formavano sul davanti circa la metà della persona; *balteus*, cioè l'insieme delle pieghe, che dalla spalla sinistra scendevano sotto il braccio destro; *umbo*, l'ultimo groppo di pieghe nel mezzo del *sinus* e sostenute dal *balteus*; *rugae* o *tabulae* le pieghe meno profonde; *tabulatum*, *contabulatio*, l'insieme delle pieghe; *lacinia*, il fiocco di lana, spesso con anima di piombo messa all'estremità per tenerla distesa. Il colore ordinario della toga era il bianco (*toga alba*), di quelli che andavano intorno per procacciarsi i voti del popolo, per essere eletti magistrati, era di un bianco rilucente (*toga candida*). I magistrati e i ragazzi l'avevano listata di porpora agli orli (*toga praetexta*); i consoli in certe solennità, e gli *equites*, quando si presentavano ai censori, l'avevano guernita di più striscie orizzontali di porpora (*toga trabea*), talora tutta di porpora (*purpurea*), usata dall'imperatore, anche ricamata in oro (*toga picta*); *palmata*, ornata di foglie di palma intessute o dipinte.

Toicografia. La pittura greca su muro, probabilmente ad affresco.

Tolo. Parte centrale del tetto, dove si riuniscono tutte le travi, o la vôlta rotonda che termina in una parte più alta, e quindi anche cupola, detta dai Greci anche *chypellon*. Nell'iscrizione dell'abside di S. Marco *tholus* pare significhi la calotta dell'abside.

Tomentum. Cuscino, materasso, riempito di lana.

Tomeus. Coltello diritto o ricurvo per pulire o tagliare il legno o la pietra.

Tondino. Modanatura convessa semicircolare, il cui aggetto è ordinariamente uguale al raggio del semicerchio generatore. Dicesi anche *Fusarolo* o *Fusaiolo* e suole essere ornato con piccoli globetti, simili a perle, a ghiande, a mazzetti di foglie di lauro, a treccie, ecc.

Tondo dell'arco. La parte racchiusa dell'arco. Dicesi anche *luce*, *vano*, *apertura*.

Tono. Il grado d'intensità del chiaroscuro e del colorito. Esso dipende dal *valore* di ciascun oggetto, cioè dal grado che un oggetto ha in natura, per il quale si distacca dall'altro, più o meno, per chiaro o per scuro. È quindi sinonimo di *valore*, e talora di *tinta*.

Toralia. Coperture di lino, che si estendevano sulle stoffe di porpora, di cui erano coperti i *triclinia*.

Toreuma. Intaglio in avorio, pietra dura o in metallo.

Toreutica, Empaistiche. L'arte del cesello (*toros*), detta dai Latini *Caelatura* e da noi *Lavoro a sbalzo*. (Vedi *Sbalzo*). Essa però comprende il lavoro del bulino, cioè anche l'*incavo* d'incisione, e la *commessura* dei metalli fra loro. V. *Damaschinatura*.

Tornio. Ordigno, nel quale mettendo in moto un cilindro, ove è adattato un ferro tagliente, si fanno diversi lavori tondeggianti, di legno, avorio, metallo, ecc. Dai Greci detto *tornos*, *trochos cheramichos*, dai latini *rota*, *rota figularis*, *orbis*.

Tornos. Il tornio, o il ferro del tornitore, detto anche *torneuterion*.

Torques. Ornamento fatto di fili d'oro intrecciati a spire, portato come collana. V. *Streptos*.

Torus. Materasso, o letto imbottito. — Toro o modanatura convessa

semicircolare, adoperata per lo più nella base delle colonne, detto anche *pulvinar*. — La parte convessa, di un festone o di una corona, formata da nastri legati intorno a fiori, o frutti.

Tosta. T. pittorico. La tinta che è continuata e intera.

Toxon. Arco, i cui corni (*cherata*) erano rivestiti di punta in metallo (*corone*). - L'incavatura di mezzo, o la tacca dove si adattava la freccia dicesi *pechys*, e la corda *neure*.

Trabea. V. *Toga*.

Trabeazione. Quella parte di un ordine architettonico, che comprende l'architrave, il fregio e la cornice, e che i Greci chiamarono epibole.

Trachelos. Il collo del vaso.

Trafiere. Pugnale acutissimo.

Transenna. Ingraticolato di sbarre innanzi ad un'apertura. — Inferriata. — Pluteo marmoreo lavorato a giorno.

Transetto. Nave trasversale fra l'abside e la navata maggiore e le minori, che si trova in molte chiese.

Transtrum. Trave orizzontale tra muro e muro. — I banchi delle navi in cui sedevano i rematori.

Trapano. Strumento con punta di acciaio a cui s'imprime un moto circolare per mezzo del violino, e che serve a forare il ferro, la pietra, ecc.

Trapeza. Tavola. — *Trapeza chiriou*. L'altare.

Trapezoforo. Porta mensa, fatto spesso a forma di S, e scolpito, detto dai latini *mensae fulcrum*.

Tratteggio. Il tirar linee e far fregi colla penna, col lapis, col pennello.

Tribon. Mantello, specialmente se logoro, in uso delle classi infime greche, spartane soprattutto, detto anche *tribonion*.

Tribulus. Cuspide triangolare, o istrumento a 4 punte.

Tribuna. V. *Ierateion*.

Tribunalia. Logge ai due lati dell'orchestra, ove sedevano i magistrati presidenti alla rappresentazione.

Triclinium. La sala da pranzo della *domus romana*.

Tricora. V. *Abside*.

Tridental. Vaso a tre anse.

Tridente. Istromento di ferro a tre denti, di cui si serve lo sbozzatore di una scultura. — Specie di uncino a tre denti, che suol mettersi in mano a Nettuno, come suo distintivo.

Trieres. Specie di bicchiere, fatto forse a forma di barchetta.

Triforio. Stretto corridoio, che corre lungo le pareti delle chiese romaniche e gotiche, al di sopra degli archi, aperto verso la navata mediana con fili di archi ed esternamente chiuso da principio, e più tardi rischiarato da finestre.

Triglenoi. Orecchini con tre gemme, usati da donne greche.

Triglifo. Ornamento formato di tre glifi o solchi, usato nel fregio dorico.

Triottides. Orecchini, anche con tre gemme, onde venivano dette *triglenoi*.

Tripode. Treppiede. — Caldaia o vaso per far bollire i cibi, sorretto sul fuoco da un treppiede. — Sgabello a tre piedi. — Tripode o sgabello su cui sedeva la sacerdotessa Pitia, per dare i responsi. — Mobile di prezioso lavoro fatto a somiglianza del tripode sacro.

Trittico. Tavoletta divisa a tre compartimenti, che possono o no ripiegarsi l'uno sull'altro e sono generalmente dipinti

Trochas. Specie di calzatura, adatta alla corsa ed al viaggio, come l'*endromis* e le *calliculae*.

Trochylos. Lo stesso che *cavetto*.

Tropario. Libro, che nella liturgia greca cristiana contiene i tropi, cioè i versetti, che si cantano insieme coll'introito della Messa.

Trulla. Specie di bicchiere di forma piatta con lungo manico; di legno, di argilla, di metallo o anche di pietre preziose (agata, sardonice, ecc.) o di una pasta vitrea multicolore e translucida a due o tre strati.

Trulleum. V. *Malluvium.*

Tryblion. Catino, Paropside o Patena.

Trypanon. Trapano.

Tufa. V. *Tiara.*

Tufae. Specie di cresta, di ciuffo o di criniera sulla lancia.

Tule. V. *Cesticillus.*

Tuleion. Materasso, che i Greci ponevano sulle cinghie stese attraverso la lettiera; riempito o di lana scardassata o di piume e rivestito d'una fodera di lino o di lana; detta anche *cnephalon.*

Tunica. La veste comune dei Romani, usata tanto come indumento interno (*interior, intima, interula, subucula*) quanto esterno. Corta fino al ginocchio, senza maniche o con maniche fino al cubito, poi lunga fino ai piedi (*talaris poderis*) e con maniche lunghe (*manicata cheiridotos*) stretta sotto il petto da un cingolo (*cingulum*). Formata di un sol pezzo di panno ripiegato in due, e fermato sulle spalle con fibbie, o cucitura. Dicevasi esomide se lasciava oltre il braccio scoperti e nudi la spalla destra e parte del petto. V. *Exomis.* Di lino, o di lana, o di porpora, intessuta d'oro, o a varî colori. Ornata di clavi, specie di bande o liste di porpora, nella parte anteriore dal collo alla cintola. Se i *clavi* erano larghi (*laticlavi*), era distintivo dei senatori, e poi anche dei loro figli, se stretti (*angusticlavi*), era distintivo dei cavalieri. I clavi vennero poi detti anche *tabulae* e *periclysis* e si usavano anche d'oro (*chrysoclavi, auroclavi*) intessuti o cuciti, lunghi o tagliati, ornati di *orbiculi* o *rotae*, di *lori*, *bratteae*, *segmenta.*

Tunicopallium. Vestimento che possedeva le due qualità della *tunica* e del *pallium.* Nome inventato dai grammatici.

Turea. Veste purpurea.

Turris. Vaso eucaristico, in cui si conservavano le Sacre Specie, dai Greci detto *artophorion*, di legno dorato, qualche volta di bosso, onde era detto *buxis* o *buxida*, od anche di avorio.

Tutulus. Specie di berretto o pileo di lana, usato dai sacerdoti romani.

Tympania. Specie di pileo rotondo, a modo di mezza sfera ornata di strisce, in uso delle donne a Costantinopoli, nell'età bizantina.

Tympanum. Sotto coppa piana o tondino con margini rilevati.

Typicarion. V. *Apotesi.*

Tyrium (*marmor*). V. *Sidonium.*

Tysiasterion. Ara dove bruciano le vittime. — Altare nella basilica greco-bizantina, dove si conservano le SS. Specie Eucaristiche.

Tzitzakion. Forse lo stesso che il *Lorum.*

U

Udo. Specie di calzature, fatto di pelle di capra con tutto il pelo. — Striscie, di tela bianca con cui si avvolgevano i piedi.

Ulivella. Istrumento di ferro a coda di rondine, che s'inserisce nella pietra per quindi sollevarla a qualche altezza.

Umbilicus. Nel linguaggio cristiano medioevale è l'imboccatura superiore del pozzetto, sopra la tomba del martire, ed è detto anche *billicus.*

Umbo. Rilievo convesso di ferro che sporgeva dal centro esterno detto *scutum.* — Groppo di pieghe nel mezzo del *sinus* della toga romana e sostenuto dal *balteus.*

Umbraculum. V. *Ciborium.*

Unicorno. V. *Liocorno.*

Unctorium. Luogo nelle terme o fuori, dove si ungevano di olio le persone che si erano bagnate o che andavano alla lotta.

Urceus. Vaso con manico. — Orcio. - Brocca. - Boccale. - Secchiello.

Urna. Orciolo, stretto di collo e gonfio di ventre per attingere acqua o per riporvi le ceneri di un cadavere, o per raccogliere i voti nei comizi o tirare le sorti. — Misura di liquidi eguale a quattro congi. Ha due e spesso tre anse o manichi. Detta anche *idria* e *calpis*.

Urnarium. Tavola rettangolare per depositarvi i vasi.

Ustrinum. Luogo aperto o chiuso ove si bruciavano i cadaveri.

V

Vagina. Il fodero d'una spada, detto dai Greci *xiphotheches* o *coleos*.

Valore. T. pittorico. Il grado di colore, che un oggetto ha in natura, per il quale si distacca dall'altro più o meno, per chiaro o per scuro, onde dicesi valore che ha un oggetto a paragone d'un altro, o più brevemente il grado di forza col quale il colore di un oggetto riflette la luce.

Valvae. I doppi battenti della porta. Nel teatro romano diconsi *regiae* quelle nel mezzo della facciata del fondo della scena, per cui entrava il protagonista, ed *hospitales* le due, che si aprivano nel mezzo delle pareti laterali, per cui passavano gli attori secondari.

Vara. Cavalletto, trespolo. — Alare.

Vela. Porzione triangolare della vôlta a sesto acuto. — Lo spazio che sta fra le due campate dell'arco. — Gli spicchi di una vôlta a crocera.

Velarium. Grande velo, spesso di diversi colori, che si stendeva al disopra dei luoghi di spettacolo.

Velatura. T. pittorico. Il tingere con tinta acquidosa e lunga i colori già asciutti di una pittura, in modo che trasparisca la parte velata, quasi fosse sotto un sottilissimo velo.

Velum o **Velamen, Maphortion, Maphorion** è il velo col quale le donne romane e poi le vergini cristiane si coprivano il capo.

Velotyrum. Tenda innanzi alle porte, detta dai Latini *cortina*.

Ventaglia. Parte della *celata da incastro:* una lamina munita di alcuni forellini, da una o ambedue le parti, che talvolta si ripetono nel *coppo*, e che spesso dalla parte destra aveva uno sportellino, che si apriva, quando si voleva parlare o imboccare il corno.

Vera. Pluteo marmoreo circolare collocato, in maniera fissa o mobile, nella bocca di un pozzo. Celebri quelle veneziane.

Vermiculatum (*opus*). Specie di musaico, le cui tessere seguono linee sinuose della figura, quasi a guisa di vermi; donde il nome.

Verucolo. Sorta di stilo che si adopera nella pittura dell'encausto.

Verutum. Giavellotto più leggero e sottile del *pilum*.

Vestes. Vedi ai nomi particolari di ciascuna. — Nelle antiche chiese cristiane si solevano ornare il *ciborium*, le *pergulae*, gli intercolunni delle navate di drappi di seta (*holoserica*, *de olovero*) di varî colori (*alba*, *rosata*, *prasina*, *rubea*, *alytina*, o di velluto (*de imizilo*) o con galloni (*peryclisis*) o di lama d'oro ricamata (*de fundato*).

Vestiarium. Luogo speciale della basilica cristiana, ove si custodiva la suppellettile sacra.

Vestibulum. L'ingresso della casa romana, e anche atrio, o lo spazio chiuso fra le *antae* del tempio, detto *anticum* nella parte innanzi e *posticum* nell'opposta.

Vexillum. Piccolo velo (*vexillum* da *vexlum-velum*) di forma quadrata, *caeruleum* pei cavalieri, *rubrum* pei pedoni, attaccato ad un'asta con lancia, che portava scritto il nome della coorte o della centuria. — Vessillo rosso inalberato sopra la tenda del generale o sulla nave ammiraglia per dare il segnale della battaglia o della uscita degli accampamenti.

Vibia. La panca o l'asse posto attraverso i ritti (*varae*) forcuti, che reggono un cavalletto.

Vinarium. Vaso probabilmente simile alla lagena.

Violino. Istrumento che serve a far girare il trapano.

Virga. Bastone, usato dai littori per far largo ai magistrati. — Bacchetta, portata come segno di onore da persone di qualche grado.

Visiera. Parte della celata da incastro che copriva la faccia dalla fronte alla bocca, divisa in due parti, cioè la *ventaglia* che riposava sulla *baviera* e la *vista* nella parte superiore, e che si appoggiava sulla ventaglia; ambedue mobili dall'alto in basso.

Visorium. Lo stesso che teatro.

Vista. Parte della celata da incastro. — Lamina con due aperture bislunghe poste orizzontalmente all'altezza degli occhi. — Come rinforzo della fronte del coppo e dicesi anche *frontale*.

Viticcio. Stelo o gambo, che nel capitello corinzio esce dalle foglie d'acanto, e accartocciandosi sale negli angoli e nella fronte del capitello fino alla cimasa; detto anche *cartoccio*. V. *Cauliculi*.

Vitta. Benda, fascia, intorno al capo delle vittime, dei sacerdoti, degli altari, dei supplici, che le avvolgevano intorno ai ramoscelli di pace. — Nastro col quale si legava l'*infula*.

Vomitoria. Parte per cui gli spettatori del teatro entravano nella cavea o ne uscivano.

Vôlta. Copertura curva di un edificio, formata o di pietre conce, o di mattoni, o di cementizio. Essa piglia varie forme o *necessariamente*, a seconda della base su cui viene elevata, o anche *liberamente*. Le principali sono: a *botte*, quella che ha per intradosso una superficie cilindrica, generata da una retta, che si muove per un arco di curva, giacente fra le due imposte, in un piano perpendicolare ad esse, conservandosi sempre parallela alle imposte, e si adatta sopra una pianta quadrata rettangolare; a *vela*, generata da un cubo che taglia ad angoli retti il diametro di una calotta sferica. Dicesi a vela perchè somiglia ad una vela gonfiata dal vento; a *crocera*, quella originata da due semicilindri, che si compenetrano, tagliandosi ad angolo retto. I quattro spicchi in cui rimane divisa, diconsi vele, e i rinforzi degli spicchi diconsi costoloni: a *schifo* o a *conca*, quella il cui intradosso è formato da quattro porzioni di vôlta a botte e prende l'apparenza di uno schifo; *lunulata*, quella il cui intradosso risulta da tante lunette cilindriche, quanti sono i lati della figura base, avendo ciascun cilindro il suo asse orizzontale, ovvero acclive verso l'asse verticale dell'edificio, normale ad uno dei lati della base nel piano delle imposte, e nel punto di mezzo del lato stesso; *anulare*, quella il cui intradosso è una superficie curva generata dalla rivoluzione di un arco di circolo, d'una ellissi o d'altra curva, costituente il sesto della vôlta, intorno alla verticale condotta pel centro della zona circolare; a *stalattiti*, quella in cui le modanature dei cassettoni o di

altre figure geometriche, disegnate nell'intradosso, vanno sporgendo e digradando in modo da dare l'illusione di corpi pendenti (*stalattiti*); *reticolata*, quella il cui intradosso è diviso in tanti piccoli quadrati o cassettoni.

Voluta. Ornamento del capitello ionico che rappresenta una forma vegetale attortigliata e voltata in linea spirale.

X

Xoanon. Statua di legno del periodo greco arcaico.

Xiphos. Spada diritta a due tagli coll'impugnatura, senz'elsa.

Xiphoteches. V. *Vagina.*

Xynele. V. *Machaera.*

Xystis. Vestito greco di lusso di cui non può precisarsi la forma. — Il nome non riguarda che la qualità della stoffa e del disegno.

Xyston. V. *Dory.*

Xystos o **Xystus.** Porticato coperto nel ginnasio greco. — Viale scoperto in un giardino, presso i Romani.

Z

Zoccolo. La parte inferiore e più larga del piedistallo.

Zoidarion o **Zoidion** o **Zoon.** Vedi *Sigillum.*

Zoma. Grembiule di cuoio o di feltro, che dal disotto della corazza scendeva fino alla metà della coscia, rivestito nella parte superiore di piastre di metallo, legate fra loro e formate a foggia di penne (*pteryghes*).

Zone. Il fregio della trabeazione. — Cintura piatta, piuttosto larga, portata sui fianchi dalle giovani nubili, o anche dagli uomini e dai soldati greci per coprire la giuntura della corazza colla tunica, detta anche *zonarion*, *zoster* e dai Romani *cingulum.*

Zooforo. Il fregio della trabeazione, specialmente quando vi siano rappresentazioni animali. — In genere fascia con rappresentazioni simili.

Zoster. V. *Zone.*

INDICE ANALITICO

INDICE ANALITICO

ERRATA-CORRIGE

Pag. 27, nota 2: Ghirlandini	Ghirlandaio.
» 34, » 2: pag. 74	pag. 75.
» 78, riga 9: atti	attui.
» 110, nota 2: pen. ed ultima riga: (*Accademia*, 2, 7)	(*Academicorum priorum liber secundus* [*Lucullus*], 2, 7).
» 141, nota 3: Critica d'arte	Ermeneutica d'arte.
» 156, » 1: Vedi pag. 52	Vedi pag. 51.
» 224, riga 31: *ἐν παράστασιν*	*ἐν παραστάσιν*
» 225, nota 2: Eufrate Choisy	Eufrate. — Choisy,
» 227, riga 14: tempî	tempi
» 228, nota 1: *Histoire archéologique*, V, 10, 2	*De Architectura*, V, 10, 2.
» 255, riga 19: La *giusta posizione*	La *giustaposizione*
» 260, riga 30: della	dalla
» 337, » 1-2: togli le parole: ad esempio.	
» 360, prima di VESTI CIVILI:	aggiungi il titolo: **Arte greca.**
» 371, quartult. riga: *Gaggini*	*I Gagini.*
» 373, Alla bibliografia dell'arte paleo-cristiana, aggiungi: Grossi Gondi F., *I monumenti cristiani iconografici e architettonici dei sei primi secoli*, Roma, Università Gregoriana, 1923.	
» 374, ult. riga: (1915, vol. 3, con 600 illustrazioni)	(München, Piper, 1915, vol. 3, con 643 illustrazioni).
» 397, col. 2, riga 48: Dicesi *abozze*	Dicesi *a bozze*.

Facultatem concedimus ut opus, cui titulus *Sulle soglie dell'arte* a P. FELICE GROSSI GONDI conscriptum, typis mandetur, si ita iis, ad quos pertinet, videbitur.

Romae, die 4 Augusti anno 1924.

P. MATHIS S. J.
P. Prov. R.

Visto: Nulla osta alla stampa.

Torino, 10 Dicembre 1924.

Teol. CARLO MARITANO, *Rev. Deleg.*

Imprimatur
C. FRANCISCUS DUVINA, *Provic. Gen.*

147859 / ht.

81542